Die altchristliche Fresko- und Mosaik-Malerei

Johann Karl Otto Pohl

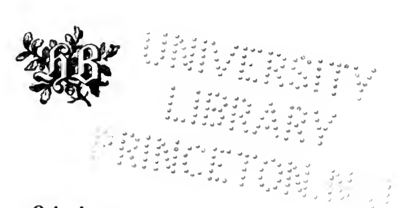

Dei
Sub Numine
Viget

Die altchristliche

Fresko- und Mosaik-Malerei

von

Dr. Otto Pohl.



Leipzig,
J. C. Hinrichs'sche Buchhandlung.
1888.



Inhalt.

Vorwort.

Man ist über den Begriff der altchristlichen Kunst bis heut zu keiner festen Norm gekommen; bald nennt man sie eine antike Kunst mit christlichem Inhalt, bald eine christliche Kunst in antiker Form, bald stellt man sie als den Ausgang, als die äußerste Verwilderung der klassischen, bald als den Beginn der mittelalterlichen Kunst dar, ja man ist auch heut noch geneigt, sie als ein abgerissenes Ereigniß der Geschichte anzusehen und sie wie eine ehrwürdige Reliquie zu betrachten. Es hat sich in der Kunstgeschichte herausgebildet — was ja dem natürlichen Lauf der Dinge entspricht — die Entwicklung der Kunst innerhalb der Kulturgeschichte eines Volkes, eines Stammes zu verfolgen und zu kennzeichnen. So spricht man geläufig von ägyptischer, von griechischer oder römischer Kunst. In diesem Sinne kann man von einer christlichen Kunst nicht reden, denn die Christen waren nicht ein Volk für sich, sie waren nicht berufen, sogleich eine neue Kultur zu schaffen, sondern die vorhandenen mit ihrem Geist zu durchdringen. Das Christenthum brachte zunächst keine nationalen Verschiebungen, sondern nur eine Bewegung der Geister, eine sittlich-religiöse Umwälzung hervor; es bildete keine Staaten, aber es durchdrang mit seinen Ideen alle Formen und Einrichtungen des Lebens. Man muß daher, wie alle anderen Kulturerscheinungen jener Zeit, auch die altchristliche Kunst aus diesem Gesichtspunkte betrachten; und

thut man dies, so wird man mit Recht von einer christlichen Kunst von dem Zeitpunkt an sprechen, als in ihr ein christlicher Gedanke in die Erscheinung tritt. Damit ist zugleich ein wesentlicher Maßstab für die Werthschätzung der altchristlichen Kunst gegeben, der vor Allem an ihrem Inhalt angelegt sein will. Bisher ist die altchristliche Kunst weder in der Ueberschätzung einer rein spiritualistischen Auffassung ihres Inhaltes, noch in der ästhetischen Geringschätzung der formalen Kunstauffassung zu ihrem Rechte gelangt.

Es ist ein Satz von allgemeiner Geltung, daß die Kunst den Kulturbewegungen der Völker in geringeren oder größeren Zwischenräumen nachfolgt. Je bedeutender diese sind, um so stärker wird dies in jener hervortreten. Schon am Ende des ersten Jahrhunderts begegnen uns die Gedanken des Christenthums in der Malerei. Diese verhältnißmäßig schnelle Wirkung erklärt sich einmal aus dem mächtigen, tiefen Einfluß, den das Christenthum auf die moralisch und religiös zerrüttete antike Welt übte, und andererseits aus dem Kulturzustand, aus dem Kunstbedürfniß und der Kunstverbreitung dieser Zeit. Die altchristlichen Kunstdenkmäler setzen diese beiden Bedingungen voraus, aus ihnen gingen sie hervor, sie allein gaben ihnen Inhalt, Form und Entwicklung. Wir werden darum, um diese zu verstehen, zunächst einen Blick auf das Verhältniß der Kunst in der damaligen antiken Kultur und auf den Standpunkt werfen müssen, den das Christenthum und der Christ dazu einnahmen. Darauf lassen wir unmittelbar die Monumente selbst folgen und zwar die Katakombengemälde und Mosaiken bis zum 9. Jahrhundert. Was die Datirung derselben betrifft, so braucht man

wohl auf die willkürliche Behauptung veralteter Kunstgeschichtsschreiber, daß es vor Konstantin keine christliche Kunst gegeben habe, und daß alle christlichen Denkmäler aus der nachkonstantinischen Epoche herrühren, heut nicht mehr zurückzukommen. Die Forschungen der letzten Jahrzehnte auf christlich-archäologischem Gebiete haben darüber deutliches Licht gebreitet. Man ist jetzt allgemein der Ansicht, daß mit den christlichen cömeterialen Anlagen die bildlichen Ausschmückungen derselben einen gleichen und mit einzelnen Ausnahmen gleichzeitigen Ursprung haben. Die geringen Unterschiede in der Schätzung des Alters der Katakombenanlagen kommen hierbei kaum in Betracht; die Datirung der Bilder kann daher mit annähernder Sicherheit geschehen, und eine Chronologie ist möglich.[1])

Es sind ja nur Reste der altchristlichen Malerei, die uns ein gütiges Geschick durch die Jahrhunderte hindurch in den vergessenen Todeskammern der Katakomben, in den oft gefährdeten Basiliken, in dem Schutt vergangener Zeiten und in der Einsamkeit der Klöster aufbewahrt hat; es sind nur Reste, die wir hier aufzeichnen können und nach denen wir im Stande sind, uns eine Meinung über die altchristliche Malerei zu bilden. Wir dürfen dabei nicht vergessen, daß die ältesten Monumente mit dem Todtenkultus der alten Christen in ganz naher Beziehung stehen und nur einen Theil, wenn auch den wichtigsten vielleicht, im Leben der alten Christen veranschaulichen. Wären wir von ihnen aus auch berechtigt, auf den Antheil, den die alten Christen an der Malerei überhaupt nahmen, zu schließen, so würden wir

1) Vgl. Lefort, Études sur les monuments primitifs de la peinture chrétienne en Italie et mélanges archéologiques. Paris 1885. P. 9—142.

auf diesem Wege doch manchen Bedenken und Unsicherheiten entgegengehen. Zum größten Theil werden diese Zweifel aber gehoben durch die litterarischen Quellen, die wir zur Ergänzung der Monumente heranziehen. Wir haben in knappem Rahmen die Auslassungen der kirchlichen und profanen Litteratur in möglichst geschichtlicher Folge hintereinander gereiht. Aus beiden Quellen, den monumentalen und litterarischen, haben wir es dann versucht, ein Bild der altchristlichen Malerei zu fixiren. Zum Schluß haben wir den gelehrten Streit in der Auslegung des Inhaltes der altchristlichen Malerei bezw. der Katakombengemälde seitens der katholischen und evangelischen Theologie berührt und versucht, den Weg zu weisen, der, abseits von einer methodisch-dogmatischen Ausbeutung wie fern von einer Verkennung einer wirklich christlichen Kunstäußerung, zu einem richtigen Verständniß des theologischen Inhaltes und der unbefangenen Auffassung ihrer Formen führen möchte. Wir haben in unserer Betrachtung wohl unterschieden, das, was das Christenthum vermöge seiner eigenen Kraft in die Kunst hineingetragen hat, und das, was in der Einwirkung fremder Principien seinen Grund hat, und es hieße uns, das Ziel dieser Arbeit erreicht haben, wenn sie zu der Ueberzeugung beitragen hilft, daß in der Entwicklung der altchristlichen Malerei, wie in der Kunst und allen Aeußerungen des Kulturlebens überhaupt nichts Sprunghaftes und Unvermitteltes ist, und daß, wie die innere Nothwendigkeit des Zusammenhanges in der Erkenntniß des Ganzen begründet liegt, auch die äußeren Erkennungszeichen des Einzelnen der altchristlichen Malerei zu dieser Wahrheit führen.

I.

Das Verhältniß der Christen zur Kunst der antiken Welt.

Als das Christenthum geboren wurde, stand das antike Leben auf dem Höhepunkte seiner Entfaltung. Die Form des menschlichen Lebens, zu deren Bildung das klassische Alterthum berufen war, die Form, die eine Welt umfaßte, war vollendet. Es ist uns aus den zahlreichen Zeugnissen jener Zeit, aus der Litteratur wie aus den Monumenten hinlänglich bekannt, welchen bedeutenden Antheil die Kunst daran hatte. Man hat vornehmlich in dieser Hinsicht das Zeitalter des Augustus das goldene genannt. Nicht nur in der Hauptstadt des römischen Weltreiches schien die Sonne der römisch-hellenischen Kunst und durchstrahlte mit ihrem Glanz alle Aeußerungen des Lebens, sondern von hier aus warf sie ihr Licht bis in die fernsten Orte der Provinzen; die Industrie, das Handwerk spiegelten ihre Strahlen. Die griechischen Kunstformen hatten sich in der damaligen Welt bereits so verallgemeinert, daß man ihre Einwirkung auch an den alltäglichsten Gegenständen des Lebens wahrnehmen konnte. Der Vornehme wie der Geringe stand fortwährend und an allen Orten in inniger Berührung mit diesen Formen, und diese be-

ständigen Einwirkungen hatten jenes Kunstbedürfniß erzeugt, welches wir in der ganzen damaligen Welt verbreitet finden. Aber schon inhaltsleer und theilweise unverstanden waren jene Formen, verflüchtigt ihr mythologischer Gehalt, geradeso wie in der römisch-hellenischen Weltanschauung jener Tage die Religion dieser beiden Völkerstämme vermischt und verflüchtigt war. Während so innerlich dem Menschen und seiner Kunst das Erhaltende, das Ideale abhanden gekommen war, die Masse der religiösen Einwirkung sie zu einer leeren Form machte, so waren ihm doch die Aeußerlichkeiten der Kunst, die überkommenen Formen des Hellenismus geläufig und lieb. Es entsprach die Kunst der damaligen Zeit vollständig ihrem Geiste. Sie diente, wie diese, dem Genuß, dem Reichthum, dem Luxus. Aeußerlich schmückte sie sich mit dem Erbe einer großen Zeit, innerlich hatte sie ihren Gehalt verloren. Da kam das Christenthum in diese Welt mit seinem neuen Geist, der zunächst den alten Formen einen neuen Inhalt geben sollte. Diejenigen, zu denen es kam, standen in der Welt, umfangen und befangen von allen Reizen der Antike. Mit ihren Empfindungen und Bedürfnissen lebten sie in der alten Welt und waren auf sie angewiesen, denn das Christenthum war nicht im Stande, an die Stelle der antiken Formen neue zu setzen, vielmehr wollte es diese nur mit seinem Geist durchdringen; und es ist erstaunlich, wie schnell es ihm gerade in Bezug auf die Kunst gelungen ist. Das Bedürfniß des antiken Menschen wurde durch das Bekenntniß zum Christenthum zunächst nicht alterirt, und es zeugt von ungemein richtiger Auffassung des Zeitgeistes, wenn der große Heidenapostel Paulus in Abweisung aller asketischen Auswüchse seinen Gemeinden zu-

ruft: „Alles ist Euer!“ Und im Sinne dieses Ausspruchs sehen wir überall die Christen theilnehmen an denjenigen Äußerungen des Lebens, die dem Geiste des Christenthums nicht direkt widersprachen. Eine kunstfeindliche Meinung hatte das Christenthum nicht. Wir sehen hierbei davon ab, daß manche judenchristlichen Gemeinden vielleicht in starrem Festhalten an den jüdischen Gebräuchen der Kunst abweisend gegenübergestanden haben mochten. Dem gewaltigen Zuge des Heidenchristenthums gegenüber konnte aber diese Richtung in keiner Weise eine herrschende Stellung gewinnen. Vielmehr lassen die Monumente erkennen, daß die Gemeinden mit vorwiegend heidenchristlichen Mitgliedern nach dem Grundsatz ihres Apostels auch in der Kunst ihr angeborenes und anerzogenes Bedürfniß befriedigten. Zudem war es ja auch nur die orthodoxe Richtung der Juden, welche starr an dem mosaischen Gesetz hielt, denn wir sehen bei den Juden in ihrem Lande selbst, wie bei denen in der Diaspora, die Kunst nicht ganz und gar ausgeschlossen, sondern bei den letzteren fast in demselben Maße geübt, wie sie von den gleichzeitigen Christen gepflegt wurde. So hatten die Juden in Rom ihre Todtengrüfte in ähnlicher Weise, wie die Heiden, mit dekorativen Ausschmükkungen versehen, ja, sie gebrauchten nicht nur Gerätschaften, die von der antiken Kunst beeinflußt waren, sondern schufen für ihr Bedürfniß sogar speciell jüdische Vorlagen.[1]) Gewiß ist man

1) Vgl. Garrucci, Cimetero degli antichi Ebrei scoperto recentemente in Vigna Randanini, Roma 1862. — Dess. Dissertazioni archeologiche di vario argomento, B. II, Roma 1865, S. 150—192. — Dess. Vetri ornati di figure in oro, trovati nei cimeteri dei cristiani primitivi di Roma, Roma 1864, 2. Aufl., T. V. — Dess. Storia dell' arte cristiana, VI, S. 157—164, T. CDXC—CDXCIII.

berechtigt anzunehmen, daß die Juden, die ihre Katakomben ausschmückten, die ihre Gerätschaften mit jüdischen Symbolen versahen, ihre Häuser nicht ohne künstlerischen Schmuck ließen. Sie standen eben, wie alle Menschen der antiken Welt, unter dem Zauberbanne der Kunst, die Jeden, mochte seine innere Neigung auch dagegen sein, in ihren Kreis zog. Die mosaische Gesetzgebung, sofern sie sich in Gegensatz zur Ausübung der Kunst setzte, entsprang ja auch nicht einem Hasse gegen dieselbe, sondern war vielmehr ein Schutzgesetz wider den Polytheismus, das dem Gesetzgeber um so nothwendiger erschien, je mehr er die immer wiederkehrende Neigung seines Volkes zum Abfall von Gott erkannt hatte. Die Ausleger dieses Gesetzes hatten dann erst jene Geistesrichtung hervorgerufen, die sich gegen alles Künstlerische, nicht aber als solches, sondern vielmehr, weil es ein Fremdes, dem mosaischen Glauben Gefährliches war, wendete. So protestirten die Juden gegen die Aufführung eines Palastes mit griechischem Schmuck, gegen das Theater in Jerusalem, gegen das Durchziehen römischer Truppen mit ihren Adlern. Diese Richtung war aber vornehmlich nur in Palästina vertreten, und auch hier nur in geringem Maße. Der Jude im Auslande assimilirte sich gerade in dieser Beziehung den anderen Nationen sehr leicht, und da die Kunst im Dienste des Reichthums stand, so war es schon im Interesse der jüdischen Kaufleute, einen Antheil daran zu nehmen, oder doch wenigstens zu zeigen. Wir finden ja auch jüdische Künstler, Schauspieler, Dichter in der Zeit des Nero zu Rom, obgleich von einer jüdischen Kunstthätigkeit darum doch in keiner Weise gesprochen werden kann. Diejenigen Juden, die aus diesen Judengemeinden in das Christen-

thum herüberkamen, brachten also keineswegs immer eine so schroffe Abneigung gegen die Kunst mit, als man gemeinhin angenommen hat. Wir sprechen natürlich hier von der Menge der Gemeinden, nicht von einzelnen Persönlichkeiten, bei denen das Studium der jüdischen Litteratur allerdings einen Gegensatz zu dieser Aeußerung des Lebens hervorgerufen hatte.

Ganz ungehemmt aber durch Gesetze des alten Bundes oder Vorschriften der Verkündiger des neuen standen die Heidenchristen der antiken Welt mit ihren Kunstschätzen gegenüber. Sie konnten sich ihrem Einflusse nicht entziehen, sie konnten dem Bedürfnisse, welches der tägliche Umgang mit den Kunstformen ihnen aufdrang, nicht entgehen. Nur da, wo sich ihr Inneres des Gegensatzes zu dem Inhalt der antiken Kunst bewußt wurde, wandten sie sich ab, ja nahmen manchmal sogar eine feindselige, herausfordernde Stellung dagegen ein. Im Allgemeinen war aber die damalige heidnische Kunst des religiösen Inhaltes baar. Die Formen, die ihren Ursprung in religiösen Gedanken und Gestalten hatten, waren im Laufe der Zeit in ihrer massenhaften Verbreitung, Zusammenstellung und Trennung zu mehr oder minder allgemein menschlichen Begriffen verflüchtigt. Nach ihrem Herkommen fragten auch die Christen nicht. Sie bedienten sich ihrer zunächst genau so, wie die Heiden. Erst dann, als der christliche Gedanke auch in der Kunst zur Aeußerung drängte, da sahen sie sich nach den passenden Formen um, mit denen sich der Inhalt ihres Ideals am ehesten verbinden ließ. So trugen sie in schon vorhandene Formen den christlichen Gedanken hinein, wie sie die Sprachen, die Philosophie der damaligen Welt auf eine gleiche Weise mit dem christlichen Geiste durchdrangen. Die

alten Christen waren im Hause der Kunst auferzogen und brauchten sich darin nicht erst zurecht zu finden, sie bedienten sich der antiken Kunstformen ohne Bedenken. Es ist darum etwas ganz Selbstverständliches, wenn wir in der altchristlichen Kunst die antiken Formen wiederfinden.

In der altchristlichen Kunstpflege tritt die Plastik vor der Malerei auffallend zurück. Dieses Verhältniß ist das umgekehrte, wie das in der Antike, und ergiebt sich zunächst aus dem rein praktischen Bedürfnisse nach Dekoration. Es ist aber bezeichnend, daß dieses Verhältniß durch alle Zeiten hindurch dasselbe geblieben ist. Es spiegelt sich in ihm zugleich die antke und die christliche Auffassung von der Kunst. Während jene in der Form, in dem Suchen nach einer idealen Schönheit in der Form ihre höchste Aufgabe sieht, tritt bei der christlichen Kunst von Anfang an die Innerlichkeit, der Gedanke hervor und behält auch, als dieselbe zur höchsten Blüthe sich entwickelt hatte, seinen Platz. Dadurch ist das Ueberwiegen der Malerei in der christlichen Kunst erklärlich, erklärlicher aber noch wird uns der Vorzug in der ältesten Zeit durch die Anwendung, den die alten Christen von der Malerei machten?

Die Malerei hatte seit der Zeit, da sie durch die Zerstreuung griechischer Künstler und Kunsthandwerker ihren Weg durch die ganze damalige Kulturwelt genommen hatte, ungemeine Verbreitung und die mannigfachste Entfaltung gefunden. Ihr Inhalt stand in unleugbarer Abhängigkeit von der bei weitem mehr entwickelten griechischen Skulptur. Er beschränkte sich auf mythologische, historische Darstellungen, auf Landschaftsbilder und Porträtbildnerei. Die beiden letzteren hatten sich durch römischen

Einfluß zum Nachtheil der andern entwickelt. Dazu kam noch die Vorliebe der Römer für eine aufdringliche Dekorationsmalerei. Der reiche Römer machte davon den ausgiebigsten Gebrauch, und diese Vorliebe kam der Entwicklung jenes Kunstzweiges ungemein zu statten. Nach der Einsicht, die uns die erhaltenen Malereien in Rom und vorzüglich in Campanien[1]) gestatten, muß die Pflege der dekorativen Kunst eine sehr ausgedehnte gewesen sein. Der damalige Römer liebte es, sein Haus, seine Villa, die Familiengruft durch Malereien schmücken zu lassen. Die öffentlichen und kaiserlichen Paläste waren durch die Zuführung der griechischen Kunstdenkmäler fast zu Museen geworden. Sie bargen in sich die Schätze, die zu der massenhaften Verbreitung der immer wiederholten Copien Veranlassung gaben. Schöpferisch war diese Malerei in der christlichen Zeit nur noch in ganz geringem Maße, und es muß betont werden, daß die Erzeugnisse der christlichen Kunst in der Erfindung die der gleichzeitigen antiken überragen.

Der begüterte Christ machte von der Malerei denselben Gebrauch, wie seine heidnischen Mitbürger. Er schmückte sein Haus, seine Hallen, seine Grabstätten damit.[2]) Er beschränkte

1) Vgl. Helbig, Die Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens, Leipzig 1868; Dess. Untersuchungen über die campanischen Wandgemälde, Leipzig 1873.

2) Die Anschauung, daß die älteste Gemeinde in Rom nur aus Mitgliedern der unteren Gesellschaftsklassen, aus Handwerkern und Sklaven, sich zusammengesetzt hätte, ist durch die Archäologie widerlegt. Nach dem Zeugniß der Monumente zählte das Christenthum unter den Wohlhabenden, unter den hohen Staatsdienern wie unter dem Adel bis in die kaiserliche Familie hinein, seine Anhänger und Bekenner. Vgl. Kraus, Roma sotterranea (Freiburg 1879, 2. Aufl.), S. 39—49.

sich dann aber auf diesen äußeren Antheil nicht, sondern betheiligte sich auch innerlich mit seinem Glauben daran. In welcher Weise und in welchem Umfange, das zeigen uns die Monumente der altchristlichen Malerei.

II.

Die Monumente der altchristlichen Malerei.

1. Die Katakombenbilder.

Grabstätten mit Malereien zu schmücken, war im Alterthum gebräuchlich. Wir kennen ägyptische, griechische und römische heidnische Grabstätten mit solchem Schmuck. Die Christen, welche von den unterirdischen Grabanlagen einen viel weiteren Gebrauch machten, als die Heiden, was in der Art ihrer Bestattung seinen Grund hatte, die von der gleichzeitigen heidnischen im Großen und Ganzen abweichend und jüdischem Gebrauche nachgebildet war, folgten dieser Sitte. Sie schmückten, wie ihre Häuser, ihre Grabkammern; zuerst, als diese nur für einzelne Familien hergerichtet waren, reicher, sorgfältiger, dann, als diese sich immer mehr zu Gemeindefriedhöfen erweiterten, ungleichmäßiger, je nach den Mitteln der Angehörigen des Bestatteten oder auch wohl je nach dem Ansehen, welches derselbe in der Gemeinde hatte. An Zahl der Katakombenanlagen wie in Betracht ihres malerischen Schmuckes steht Rom allen anderen Plätzen voran. Soweit eine Statistik der römischen Cömeterialanlagen möglich ist, haben die gelehrten Forschungen der Gebrüder de Rossi ein reiches

Material dazu geliefert.[1]) Wir wissen daher, daß die frühesten Anlagen bis in das erste Jahrhundert hinaufreichen. Die Ausschmückung der Grabkammern hat bei ihrer Benutzung stattgefunden, sie ist also mit dieser gleichaltrig, abgesehen von wenigen Ausnahmen, wo man sehr alte Krypten mit verhältnißmäßig jungen Gemälden aufs Neue geziert hat. Wir können also eine ungefähr richtige chronologische Folge der Katakombenbilder herstellen, wenn wir der Geschichte der christlichen Cömeterien nachgehen. Indessen kommen für die Bestimmungen des Alters der einzelnen Bilder noch andern Kriterien, äußerliche wie innerliche, in Betracht, gewisse Embleme, der Nimbus, das Monogramm Christi, die Kleidertracht, der Putz, ebenso wie die Wahl des Sujets, der Stil, die Ausführung der Malerei u. a. m. In einzelnen kleinen Zeiträumen wird sich der Stilunterschied allerdings nicht bestimmen lassen, im Großen und Ganzen kommt aber der Stil mit dem gleichzeitigen heidnischen überein, d. h. er folgt dem Kunstvermögen der Zeit, wenn auch die Ausführung der Katakombenmalerei im Allgemeinen hinter derjenigen gleichzeitiger heidnischer Dekorationsmalerei zurückbleibt. Diesen Unterschied erklären die ungünstigen Raum- und Beleuchtungsbedingungen in den unterirdischen Grabanlagen zur Genüge. Eine genaue Datirung der einzelnen Bilder wird sich auch bei der gewissenhaftesten Prüfung der inneren und äußeren Kriterien nicht ermöglichen lassen, die Uebereinstimmung dieser aber erlaubt es, die Bilder in chronologischen Gruppen sich folgen zu lassen, die am

1) De Rossi, Roma sotterranea cristiana, B. I Roma 1864, B. II Roma 1867, B. III Roma 1877 ff.

klarsten einen Ueberblick über die Entwicklung der altchristlichen Malerei in den Katakomben geben.

Die Art und Weise der Ausschmückung der christlichen Grabkammern war dieselbe, die zur Ausschmückung eines Wohnraumes beliebt war. Es war zunächst das Dekorationsbedürfniß, welches dazu führte, die leeren Wände und Decken mit Farben zu schmücken. Es entsprach das dem ästhetischen Gefühl der Zeit. Die Ruinen antiker Häuser und Grabmäler in Rom und Campanien zeigen es aufs deutlichste, wie verbreitet diese Art der Malerei war. Sie unterschied sich von der theuren Tafelmalerei, die in den Zeiten des Kaiserreichs bedeutend verfallen war, durch ihre Billigkeit, durch die Art der Ausführung und des Zweckes. Sie diente dazu, dem Auge gefällig zu sein und den Betrachter nur einen Augenblick zu fesseln. Schon die meist durch Oberlicht erhellten Räume des römischen Hauses gestatteten an und für sich eine flüchtige Behandlung, die häufige Anwendung eine gewisse schablonenhafte Wiederholung. Die Arbeiten der Dekorationsmalerei geben also im Allgemeinen nur einen Abglanz, ein mattes Spiegelbild von der Kunstmalerei der betreffenden Zeit. Dieselbe Erscheinung tritt uns noch deutlicher bei der Katakombenmalerei entgegen. Die unvollständige Beleuchtung dieser unterirdischen Grabkammern bedingte schon in der Arbeit eine andere Behandlung, wie die der Malereien am Tageslicht. Die oberflächliche und oft rohe Ausführung wird uns also nur insofern einen richtigen Maßstab für das altchristliche Kunstvermögen geben, als wir diesen Umstand in Betracht ziehen.

Die in den Katakomben übliche Dekorationsweise entspricht im Wesentlichen der gleichzeitigen antiken, wie wir sie in heid-

nischen Columbarien und Wohnhäusern finden. Sie theilt die Wand-, Decken- und Gewölbeflächen in Felder und gruppirt gewöhnlich um ein größeres Mittelbild rechts und links, im Quadrat oder im Kreise herum, durch einfache Linien oder kunstvolle Ornamente von einander getrennt, kleinere Bilder, die nach den Ecken hin wieder durch Ornamente abgeschlossen werden. Der ganzen Wandfläche giebt sie auch manchmal das Aussehen einer durchbrochenen Laube, eines Gitters oder einer Landschaft mit Architekturen, Bögen, Säulen, Thoren u. a. m. Beschränkt und bedingt war die Dekoration der Wände natürlich in Folge der Unterbrechungen der Flächen durch die Grabnischen. Andererseits gaben diese aber wieder dem Maler Gelegenheit, sein Gruppirungs- und Compositionstalent zu bethätigen. Die Bögen der Arkosolien, die Wölbungen der Wände sehen wir auf eine oft ungemein geschickte Weise mit der Dekoration des Ganzen verbunden. Sie sind gewissermaßen als eine Vorschule für jene großartigen Gewölbe- und Kuppelmalereien anzusehen, die uns später in den Mosaiken der Basiliken und Taufkapellen entgegentreten, eine Anwendung der Malerei, wie sie die Antike in dieser Weise überhaupt nicht kannte. Für die Dekoration der Decke war das runde oder achteckige Mittelfeld die Grundlage der geometrischen Theilung. Um dieses herum gruppirten sich die übrigen Felder, die, meist nach außen durch einen Kreis abgeschlossen, unter einander durch wechselnde Ornamente getrennt waren. Ebenso wurden die Ecken und Ausschnitte meist mit gleichgültigen Dekorationsstücken gefüllt. Nur selten finden wir von dieser besonders in den Katakomben sich herausbildenden Eintheilungsweise der Deckenfläche Abweichungen, wie z. B. in dem Decken-

gemälde des Vorsaals der Katakomben S. Gennaro dei Poveri in Neapel, welches sich in seiner viel reicheren Gliederung den antiken Vorlagen mehr nähert.

Die technische Ausführung der Katakombenmalerei ist dieselbe, wie die der gleichzeitigen Wandmalerei überhaupt. Man neigt sich nach den Untersuchungen der pompejanischen Wandgemälde der Ansicht zu, daß im Allgemeinen die Wanddekoration auf halbnassem Grunde mit nassen Farben gemalt wurde, ein Herstellungsverfahren, das wir jetzt al fresco nennen. In derselben Weise, nur nicht in so sorgfältiger Ausführung, sind die meisten Katakombenmalereien ausgeführt. Im Falle die Malerei nicht gleichzeitig mit der Herstellung des Verputzes ausgeführt, sondern erst nachträglich auf die Wand gebracht wurde, ist auch al secco. auf trockenem Grunde, gemalt worden. Doch war dies nicht die Regel. Manchmal ist der Contur mit einem spitzen Eisenstift in den Kalkbewurf eingeritzt und dann erst mit dunkler Farbe umzogen worden. Die Farbenskala ist in den ersten beiden Jahrhunderten eine reiche; erst seit dem dritten Jahrhundert wird sie ärmer, und im vierten ist sie bereits dürftig und zählt neben dem Weiß des Grundes nur noch Roth, Grün und Gelb mit geringen Mischungen und Abstufungen. Auch kommen in dieser Zeit monochrome Bilder vor. Reichere Farbentöne zeigen erst wieder die Bilder der spätesten Epoche, die ihre Verwandtschaft mit den Mosaikmalereien schon durch das Steife und Ceremonielle ihrer Formen verrathen. Die Zeichnung der Katakombenbilder ist nicht in allen Zeiten die gleiche. Auch hierin zeigt sich deutlich der Verfall der gesammten Kunsttechnik. Der Ausdruck der Köpfe ist durchgängig wenig durchgebildet, die Extre=

mitäten sind vernachlässigt, die Gewänder aber mit antiker Virtuosität behandelt. Auch in der Wiedergabe des Ornamentalen bewahrt sich sehr lange die antike Tradition. Den besseren Geschmack und eine freiere Eleganz des Vortrages zeigen auch hierin die älteren Monumente. Die unverwüstliche Dauerhaftigkeit der altchristlichen Technik der Katakombenmalereien lassen uns noch manche frisch erhaltene Bilder in den Cömeterien erkennen. Wir werden nicht fehlgehen, wenn wir annehmen, daß die Bilder in den Krypten und Gängen wohl durchgängig von Kunsthandwerkern hergestellt sind. Diese handwerksmäßige Herstellung nach Vorlagen brachte von selbst eine Wiederholung typisch gewordener Figuren und architektonischer Formen mit sich. Wir werden darum nicht erstaunt sein, wenn wir im Großen und Ganzen das gleiche System der Dekoration ebenso wie traditionelle Dekorationsstücke in den verschiedenen Kubikulen wiederfinden.

Ende des ersten, Anfang des zweiten Jahrhunderts.

1) Domitilla-Katakombe, in der großen Eingangshalle: Weinlaub, belebt von fliegenden und ruhenden Genien. In den Nischen fliegende Genien. An der linken Wand Daniel, bekleidet, zwischen den Löwen, weiterhin ein zerstörtes Feld mit den Resten eines Schafes. Auf der hinteren Wand die Darstellung eines Mahles, ebenfalls beschädigt. Zwei Personen sitzen auf einem Ruhebette, Brot und Fisch stehen vor ihnen auf einem kleinen runden dreifüßigen Tisch, eine dritte Person steht rechts davon, scheinbar in aufwartender Stellung.[1])

1) De Rossi, Bullettino di archeologia cristiana, 1865, S. 42; Garrucci, Storia dell' arte cristiana, T. XIX.

2) Ebendaselbst, im Kubikulum des Ampliatus: Die Wände sind auf pompejanische Weise durch Blumenbänder getheilt und mit einer Dekoration versehen, welche phantastische Motive der Architektur nachahmt, wie Säulen, Thore und Marmorarbeiten. Der Thür gegenüber zeigt ein Feld ein Landschaftsbild, eine ruhende Ziege, ein Schaf, einen Ochsen. Auf derselben Wand, rechts von der Thür, drei Felder. In dem mittelsten ein unbekleideter Hirt mit drei Schafen, welche zu ihm aufsehen, die beiden anderen Felder enthalten nur Thiere, darunter wieder einen Ochsen. In der Wölbung sieht man Weinlaub, ähnlich wie in der Eingangsgallerie.[1])

3) Ebendaselbst, in einem Kubikulum, welches nahe bei dem Grabmal des Flavius Sabinus liegt: An der Wölbung der Wand auf einem mittleren runden Felde ein fliegender Vogel, der einen Faden in seinen Krallen trägt, in vier Lünetten Fruchtschalen, dazwischen Fruchtkörbe, in den vier Ecken verschiedene Sternornamente. Die Wände sind auf ähnliche Weise geschmückt.[2])

4) Ebendaselbst, im Kubikulum, welches man gewöhnlich als das des Nereus bezeichnet: An der Wölbung beim Eingang ein Seepferd und Blumen, auf der einen Wand die blumenpflückende Psyche. Die leicht gewölbte Decke ist auf die übliche Art in Kreisflächen zerlegt, die durch Linien wieder getheilt sind. In

1) De Rossi, B. A. C., 1881, T. III—IV. Es steht fest, daß diese Malereien im 4. Jahrhundert renovirt worden sind. Man darf sie aber doch hierher rechnen, weil sich der Erneuerer genau an das Original gehalten hat, denn die Zierlichkeit und Leichtigkeit der Dekorationen findet sich im 4. Jahrhundert nicht mehr und steht den pompejanischen am nächsten.

2) Lefort, Études sur les monuments primitifs, S. 14, No. 3.

dem mittleren runden Hauptfelde der Gute Hirt, mit einer Tunika bekleidet; er steht zwischen zwei Schafen und hält mit beiden Händen das Schaf, welches auf seinen Schultern liegt. In den unteren Feldern eine Taube, ein Pfau, Blumenvasen und Guirlanden. In den vier Ecken der Decke sind Vögel angebracht. Die Wände sind ebenfalls durch farbige Linien in Felder getheilt und zeigen kleine tanzende Genien. Auf der linken Eingangswand ein Schaf, welches ein Milchgefäß auf dem Rücken trägt, ihm gegenüber ein ähnliches Sujet als Gegenbild. Das linke Arkosolium zeigt in der Tiefe der Wölbung auf jeder Seite Vögel, in der Mitte den Guten Hirten; er steht, mit der Tunika bekleidet, den Hirtenstab in der rechten Hand, mit der linken die Füße des Schafes auf seiner Schulter an die Brust ziehend, zwischen zwei Schafen. Die übrige Dekoration ist fast ganz zerstört.[1])

5) Katakombe S. Gennaro dei Poveri in Neapel: Das Deckengemälde des Vorsaales der tiefer liegenden Gallerie ist auf ähnliche Weise, nur kunstvoller geometrisch getheilt, wie diejenigen in den römischen Grabkammern, enthält aber nichts speziell christliches. In dem runden Mittelbilde eine fliegende Taube, im Schnabel das Ende einer Blumenguirlande, die zweite Taube, welche das andere Ende hielt, ist zerstört. Rings um dieses Mittelbild, durch zierliche Bänder in viele kunstvoll verbundene Felder zertheilt, abwechselnd Blumenvasen, schwebende Vögel, Panther, Steinböcke, Seepferdchen, Stücke aus dem auch in heidnischen Grabkammern beliebten Bacchus-Cyklus. — Von den

---

1) De Rossi, Roma sotterranea, B. I, S. 187.

ursprünglichen, unzweifelhaft in demselben Stile gehaltenen Malereien der Wände ist nichts erhalten; von den später hier angebrachten sieht man nur noch eine Taufe Christi in gänzlich verfallenem Stil, vielleicht aus dem achten Jahrhundert.[1])

6) Ebendaselbst, im Vorsaal der oberen Gallerie: Ein Deckengemälde, theilweis zerstört. Im ovalen Mittelbild, das von einem Rechteck umschrieben ist, die geflügelte Viktoria mit der Palme in den Händen, in den Ecken des Rechtecks tanzende Genien und Psychen. Von halbkreisförmigen Blumenketten abgeschlossen, bauen sich auf den vier Seiten größere und kleinere Felder harmonisch auf, von denen nur die dem Mittelbilde am nächsten stehenden christliche Sujets darstellen; und zwar zeigt das eine Bild Adam und Eva unter dem Baume, das diesem gegenüber befindliche einen Mann mit erhobener Rechten; eine zweite Person ist jetzt zerstört. Man hat das Bild als den Säemann, als den Todtschlag des Abels durch Kain und als Darstellung von David und Goliath gedeutet. Das dritte Bild zeigt drei Frauen, an einem Thurm bauend.[2]) Das dem vorhergehenden entsprechende vierte Feld ist durch die spätere Anbringung eines Lichtschachtes zerstört worden. Die beiden breiten Ornamentstreifen an den Schmalseiten des Gemäldes wie die übrigen Felder, Zwickel und Ecken enthalten Köpfe, Vögel, Blumenvasen, phantastische Thierfiguren, Panther, Böcke, Seepferdchen u. a. m.[3])

1) Garrucci, T. XCIV; Schultze, Die Katakomben, S. 91.

2) Jedenfalls eine Illustration zu Hermas, Pastor III, 9, wo der Autor seine Vision von den zwölf Jungfrauen, die mit den aus dem Wasser gezogenen Steinen einen Thurm bauen, erzählt und zugleich die bekannte Deutung derselben giebt.

3) Garrucci, T. XCV u. XCVI.

Erste Hälfte des zweiten Jahrhunderts.

7) Kallistus-Katakombe: Im Kubikulum X der Lucina-Krypten die Reste eines Deckengemäldes. In den fünf erhaltenen Abtheilungen zwei Oranten, zwei Vögel und der Rest einer männlichen Figur. An der Wand, der Eingangsthür gegenüber, die Darstellung eines Taufaktes; ein Jüngling steht bis zur Hüfte im Wasser, ein älterer Mann hat seine Rechte über ihn ausgestreckt.[1]) Von links fliegt eine Taube mit einem Zweige herbei. Außerdem Vögel, Vasen, Arabesken und die Spuren zweier Männer in kurzer Tunika und Mantel. (Wahrscheinlich die Bilder der hier Begrabenen.)[2])

8) Ebendaselbst, im Kubikulum Y der Lucina-Krypten: Ein Deckengemälde. Das Mittelbild ist kaum erkennbar, der Gute Hirt zwischen zwei Schafen; nach anderer Auffassung Daniel, betend zwischen zwei Löwen. Vier Blumenvasen, vier große und vier kleine Köpfe füllen die acht nächsten Felder, ein auch in heidnischen Dekorationen beliebtes Symbol der vier Jahreszeiten. Während die vier Abtheilungen gegen die Ecken hin auf Stand-

---

1) Victor Schultze (Die Katakomben, Leipzig 1882, S. 313) bemerkt dazu: „Man hat in diesem Gemälde die Taufe Christi finden wollen. Mit Unrecht. Eine Darstellung Christi in völliger Nacktheit ist im christlichen Alterthume undenkbar. Zudem wird die Taube durch den Zweig, welchen sie trägt, deutlich genug als die Noah-Taube, die Trägerin himmlischen Friedens, gekennzeichnet, kann also nicht den heiligen Geist vorstellen. Wir haben hier vielmehr den Taufakt eines Angehörigen derjenigen Familie, die Besitzerin der Grabkammer war, zu erkennen. Die Taube bezeugt weiterhin, daß der Jüngling bald nach Empfang der Taufe gestorben ist."

2) De Rossi, R. S., B. I, T. XIV; Garrucci, T. I, 1—5.

Säulen correspondirend zwei Hirten mit dem Schaf auf den Schultern in betender Stellung mit ausgebreiteten Armen und zwei Oranten mit kurzen Schleiern zeigen, weisen die vier inneren Felder je eine Figur geflügelter, schwebender Genien mit dem Thyrsus oder Pedum auf. Dazwischen sind Zweige mit prangenden Rosen, Guirlanden und phantastischen Kelchblumen in zierlicher Vertheilung angebracht. An den Wänden ein Fisch, welcher auf seinem Rücken ein weidengeflochtenes Körbchen mit fünf Broden trägt; der ruhende Jonas nackt; das Seeungeheuer, welches ihn ausspeit, und ein Delphin. Die Thürwand des Kubikulums zeigt ein Milchgefäß und einen Hirtenstab zwischen einem Bock und einem Schaf und zwei Bäumen. Auf den Zweigen der Bäume sitzen Vögel. Dabei die Reste von zwei Menschenfiguren. (Wahrscheinlich die hier Beigesetzten.)[1])

Zweite Hälfte des zweiten Jahrhunderts.

9) Priscilla-Katakombe. Ueber einen Lokulus an der Thürwand eines Kubikulums: Maria mit dem Kinde. An ihrer Seite ein unbärtiger, jugendlicher Mann, welcher nach dem über der Scene sichtbaren Stern zeigt. Maria ist mit der Tunika und Stola bekleidet, ihr Haupt deckt ein nach beiden Seiten herabfallendes Tuch. Das Kind ist völlig nackt, der Mann mit dem Pallium bedeckt, das die rechte Schulter und die Arme frei läßt; in der linken Hand trägt er eine Rolle. (Der untere Theil des Bildes ist zerstört.)[2])

---

1) De Rossi, R. S., B. I, T. VIII—XIII; Garrucci, T. I, 6—9 u. T. II, 1—4.

2) De Rossi, Images de la Vierge, T. I; Garrucci, T. LXXXI, 2.

10) Ebendaselbst, über einem benachbarten Lokulus: Ein bärtiger Orant, daneben ein Kind (der Oberkörper ist zerstört) und eine Orante.[1])

11) Ebendaselbst, in der sogen. griechischen Kapelle: An den Wänden drei Scenen, welche man als solche aus der Geschichte der Susanna aufgefaßt hat. Das erste, Susanna zwischen den Greisen, das zweite, Susanna zwischen den Anklägern, das dritte, Susanna und Jojakim in betender Stellung. An den Wänden des Eingangs erkennt man links einen Mann mit einer Rolle in der Hand, bekleidet mit einem Mantel. Der Thür gegenüber Moses, Wasser aus dem Felsen schlagend, und rechts die drei Jünglinge im Feuerofen.[2])

12) Ebendaselbst, in einem andern Kubikulum, das vierte nach der Aufzählung von Bosio: Eine Frauengestalt, in deren Haar ein Schleier befestigt ist, sitzt links und wendet sich zu einem Manne, der den rechten Arm ihr entgegenstreckt.[3]) In den

---

— Von Lehner (Die Marienverehrung in den ersten Jahrhunderten, Stuttgart 1886², S. 286) hält dieses Bild nicht bloß für das älteste, sondern auch für das schönste Marienbild der Katakomben. Ueber die links in der Gruppe stehende männliche Figur mit der Rolle in der Hand, sind die Auslegungen ganz verschieden. De Rossi erklärt sie als den Propheten Jesaias, Garrucci erkannte in ihr anfangs eine Personifikation der Prophetie des Bileam (4. Mos., 24, 17), Schultze (Kat., S. 151; Archäologische Studien über altchristliche Monumente, Wien 1880, S. 191) deutet sie als Joseph und sieht in dem Bilde eine „innerhäusliche Scene".

1) De Rossi, Images de la Vierge, T. IV; Garrucci T. LXXXI, 3.

2) Garrucci, T. LXXX u. LXXXI, 1; Perret, Catacombes de Rome, B. III, T. XXIV u. XXV; d'Agincourt, Histoire de l'Art par les monuments, T. IX, 12—14.

3) Die römische Auslegung sieht darin eine Darstellung der Verkün-

vier Ecken der Wölbung Vögel. Die Lünette des hinteren Grabbogens zeigt den Guten Hirten zwischen zwei Schafen (von der Figur sind nur die beiden Beine übrig geblieben). Links davon ein Korb mit Früchten, und weiterhin Blumen (das Bild ist stark beschädigt). In der Lünette des rechten Arkosoliums Jonas unter der Kürbisstaude. In der Wölbung links Jonas, von dem Meerungeheuer ausgeworfen, rechts Jonas, vom Fisch verschlungen. Darüber die Auferweckung des Lazarus, Christus unbärtig, Lazarus wie eine Mumie mit Tüchern und Schnüren umhüllt.[1])

13) Prätextatus-Katakombe, in einem Kubikulum: An der Wölbung der Gute Hirt, das Schaf auf den Schultern, in einem Rundbild. In den Lünetten und an den Ecken Vögel und Blumen. An der Wand drei Personen (Christus und zwei Schüler), mit Tuniken und kurzen Mänteln bekleidet, die Füße nackt; eine kniende Frau berührt den Mantel des vor ihr stehenden Mannes.[2]) Ein zweites Bild stellt Christus und die Samariterin am Brunen dar; links die Frau mit einem Gefäß, rechts Christus, dazwischen der Brunnen. Ein drittes Bild zeigt drei Personen, links zwei

---

digung Mariä. Das Bild ist stark beschädigt, in der Zeichnung des Bosio aber erhalten.

1) Garrucci, T. LXXV u. LXXVI, 1; d'Agincourt, T. XII, 4; Bottari, Roma sotterranea, B. III, T. CLXXVI u. CLXXVII.

2) Nach de Rossi (Bull., 1872, S. 64) und seiner Schule (Kraus, Real-Encyklopädie, I, S. 639) ist die knieende weibliche Person als das blutflüssige Weib zu deuten (vgl. Schultze, Kat., S. 144 u. 145). Es wäre dies die einzige Darstellung derselben in den Katakombenbildern. Andererseits ist sie für die Kanaaniterin, welche für ihre besessene Tochter fleht, oder für Magdalena gehalten worden.

mit Ruthen in der Hand, von denen die eine die vor ihr stehende Person mit der Ruthe berührt.[1]) Ganz rechts eine Taube auf einem Baume.[2])

14) Priscilla-Katakombe, Kubikulum 3 nach Bosio: In der Wölbung in einem Rundbild der Gute Hirt zwischen zwei Schafen und zwei Bäumen, die Füße unbekleidet, das Schaf auf seinen Schultern, der Hirtenstab an seine linke Seite gelehnt. Ringsherum Ornamente, darunter vier Lorbeerkränze, in welchen man Tauben mit einem Zweig in den Klauen sieht. In den vier Ecken hüpfende Zicklein. An der Eingangswand rechts und links je eine Orante.[3])

15) Prätextatus-Katakombe, Kubikulum des hl. Januarius: In der Wölbung an den vier Seiten Blumenzweige, Aehren, Weinlaub und Olivenzweige. In dem Halbkreis auf der Mauer um die Oeffnung herum rosenpflückende Kinder, Schnitter, Winzer und lorbeererntende Gestalten. In der Lünette an der linken Wand der Gute Hirt (fast ganz zerstört durch einen Lokulus), auf der rechten Wand Jonas, ins Meer gestürzt.[4])

16) Kallistus-Katakombe, Kubikulum C: An der Wölbung

---

1) De Rossi erklärt diese Scene als die Beleidigung des dornengekrönten Herrn durch die Soldaten; Garrucci sieht darin die Taufe Christi durch Johannes.

2) Garrucci, T. XXXVIII u. XXXIX, 1; Perret, B. I, T. LXXX bis LXXXII.

3) Garrucci, T. LXXIV; Perret, B. III, T. VIII; d'Agincourt, T. VI, 2; Bottari, B. III, T. CLXXIV.

4) De Rossi, B. A. C., 1862, S. 3; Garrucci, T. XXXVII. — De Rossi nennt dieses Kubikulum ein Hauptwerk der christlichen Architektur und Malerei aus den Zeiten der Antonine.

in dem Mittelbilde der Gute Hirt zwischen zwei Bäumen und zwei Schafen. Er hält mit beiden Händen die Beine des Schafes, welches er auf den Schultern trägt; das Bild ist von Blumenvasen umgeben; in den vier Ecken lorbeerzweigtragende Tauben.[1])

17) Ebendaselbst, Kubikulum L2: Ein Deckengemälde, in dessen achteckigem Mittelbilde Orpheus zwischen zwei Lämmern sich zeigt. Die sich daran schließenden Bilder sind zerstört bis auf eins, welches ein Seeungeheuer darstellt. In den Ecken wieder Tauben mit Zweigen in den Krallen.[2])

18) Katakombe S. Gennaro dei Poveri in Neapel, in der Vorhalle des oberen Geschosses am linken Arkosolium in der oberen Reihe: Eine Lunette mit Blumenvase und zwei Delphinen; an der Wand links Blumen und eine Taube, darüber in der Mitte ein Bock und ein Stab, um den sich eine Rebe schlingt, rechts Blumen. Am rechten Arkosolium in derselben Reihe in der Lunette eine Person, deren oberer Theil zerstört ist; sie stützt sich auf einen Stab, dabei ein Ulmenbaum mit Weinreben. Zu den Seiten an der Wand Blumen, darüber ein ornamentaler Kopf im Rundbild. An einem andern Arkosolium ebendaselbst in der Lunette ein betender Knabe, an der Wand Blumen, Seepferdchen und Delphine, daneben in Rundbildern Weinranken und Blumen, darüber ein Idealkopf mit einem Kranz im Haar (Herbst?).[3])

19) Ebendaselbst, in der Erweiterung der Vorhalle an einem

---

1) De Rossi, R. S., B. I, T. XV; Garrucci, T. III, 1.

2) De Rossi, R. S., B. I, T. X, XVIII, 2 u. XXV, 5; Garrucci, T. IV, 1.

3) Garrucci, T. XCVII, 1 u. 2 u. XCVIII, 1 u. 2.

Arkosolium in der Lunette: Ein Pfau, Blumen in Guirlanden und Gehängen, an der Wand Blumen.[1])

20) Ebendaselbst, in der daranstoßenden Durchgangsgallerie an einem Arkosolium in der Lunette: Ein laufendes Pferd, zu beiden Seiten an der Wand Delphine, darüber ein Idealkopf (Winter?).[2])

21) Ebendaselbst, in der Hauptgallerie des unteren Geschosses an der rechten Seite an einem Arkosolium in der Lunette: Ein Gefäß, aus dem in mannigfachen Windungen rankendes Rebengezweig hervorwächst; an den Seitenwänden zwei zierliche nackte Genien, welche Trauben in der einen und Becher in der andern Hand haben.[3])

22) Ebendaselbst, in der Lunette eines anderen Arkosoliums: Zwischen rosengefüllten Vasen, Guirlanden und flatternden Vögeln ein Pfau mit entfaltetem Gefieder; an der linken Seitenwand eine Gruppe von zehn männlichen Personen, die mittlere Figur ist sitzend dargestellt (Christus unter den Jüngern). Das Bild ist jetzt schwer zu erkennen. Außerhalb des Arkosoliums an der Wand Pfaue und Blumengewinde.[4])

23) Ebendaselbst, auf einem Lokulusverschluß: Zwei weibliche Portraits in Brustbildern, nach der dabeistehenden Inschrift, hier Bestattete, Mutter und Tochter. (Seit kurzem ganz zerstört.)[5])

---

1) Garrucci, T. CIV.

2) Garrucci, T. XCVIII, 3.

3) Garrucci, T. XCIII, 1.

4) Garrucci, T. XCII, 1 u. 2.

5) Garrucci, T. XCIII, 2. — Die danebenstehende fragmentarische Inschrift lautet: Vixit Rufina annos LV et filia . . . XXXVII (vgl. Schultze, Kat., S. 305).

24) Ebendaselbst, auf der linken Seite der großen Gallerie in der Lunette eines Arkosoliums: Ein Vogel, das Uebrige ist zerstört.[1])

25) Ebendaselbst, an einem andern Arkosolium an der rechten Seitenwand Daniel zwischen zwei Löwen, der Prophet in persischer Kleidung mit phrygischer Mütze. Die Bilder der Lunette und der andern Seitenwand sind zu Grunde gegangen.[2])

26) Ebendaselbst, in der Lunette eines andern Arkosoliums: Eine Gruppe von sieben männlichen Personen, fragmentarisch, der Gegenstand ist nicht zu erkennen, die mittlere Partie ist ganz zerstört.[3])

27) Ebendaselbst, in der Lunette eines andern Arkosoliums: Die jetzt sehr verblaßten Brustbilder zweier Eheleute. Die übrigen Malereien sind nicht mehr vorhanden.[4])

28) Ebendaselbst, an einem Arkosolium in der Lunette: Der Gute Hirt zwischen zwei Schafen zu jeder Seite, von denen das eine steht, das andere liegt, und zwei Bäumen. Die Linke stützt er auf einen Stab, die Beine sind bis zu den Knieen verschnürt und übereinander geschlagen. Er trägt eine aufgeraffte Tunika und kurzen Mantel. An der Seitenwand links der ruhende Jonas unter der Kürbisstaude, nackt; das Gegenbild an der andern Wand ist zerstört. Außerhalb des Arkosoliums, an der Wand links, die Auferweckung des Lazarus; rechts, Moses, Wasser aus dem Felsen schlagend. (Die Malerei am Plafond des Arko-

1) Garrucci, T. XCIV, 1.
2) Garrucci, T. XCIV, 2.
3) Garrucci, T. XCIII, 4. — Garucci denkt hierbei an den wunderbaren Fischzug, Schultze (Kat. S. 305) an das Mahl am galiläischen Meere.
4) Garrucci, T. XCIII, 3.

foliums ist in späterer Zeit übermalt oder erneuert worden, man bezeichnet sie als die Himmelfahrt Christi; Christus jugendlich, unbärtig, mit dem Nimbus, fliegenden Kleidern, anscheinend in der Luft schwebend.)[1]

29) Ebendaselbst, an einem Arkosolium in der Lunette: Zwischen Blumenranken ein Vogel, eine Ente oder Gans, zu jeder Seite; an der Wand eine Lorbeerguirlande. (Das Monogramm P/AΩ in dem Medaillon stammt aus späterer Zeit.)[2]

Anfang des dritten Jahrhunderts.

30) Domitilla-Katakombe, Kubikulum 3 nach Bosio: Im Mittelbilde des Deckengemäldes Orpheus zwischen verschiedenen Thieren, die Leier spielend. An jede Seite des achteckigen Mittelbildes schließt sich eine Scene an, die von einem Kreisabschnitt begrenzt wird. Getrennt sind die Bilder durch einfache Ornamente, Eier-, Perlen- oder Blattstreifen. In den sich gegenüberstehenden Scenen ist das antike Gesetz des Correspondirens deutlich gewahrt: Moses, Wasser aus dem Felsen schlagend, gegenüber Christus erweckt Lazarus, Daniel zwischen den Löwen, gegenüber David mit der Schleuder; die übrigen vier sind Dekorationsstücke, Landschaften mit Thieren; in den Ecken zweigtragende Tauben. Im hinteren Arkosolium an der Wölbung im Mittelbild Noah in der Arche, im Halbkreise darum Jonas unter der Kürbislaube, ein Mann, auf einem Felsen sitzend,[3]) und eine ganz nackte männliche Person, welche in der Rechten einen Fisch, in der

1) Garrucci, T. XCI u. XCII, 2.
2) Garrucci, T. CIII, 1.
3) Nach Garrucci Hiob, nach Bottari Jonas.

Linken einen Stab trägt. (Dieses und das daranstoßende Bild sind sehr beschädigt). Die Lunette zeigt noch die Spuren von dem Guten Hirten. An der Wand, gegenüber der Öffnung des Arkosoliums, links ein Mann in Tunika und Mantel, ein Buch tragend, rechts die Reste einer Figur, daneben drei Flammen (wahrscheinlich die Überbleibsel von der Scene der drei Jünglinge im Feuerofen). Im rechten Arkosolium ein Mann mit der Rolle in der Hand (ein Prophet), an der Wand Christus, einen Stab über sieben Brodkörbe haltend (sehr beschädigt). An der Eingangswand Christus und eine halbknieende Person. [1]) Am Eingang selbst auf jeder Seite der Wand ein Widder mit Stab und Milchgefäß. [2])

31) Kallistus-Katakombe, Kubikulum A [2]: Im Mittelbilde der Wölbung der Gute Hirt mit nackten Füßen, mit einer Tunika bekleidet, zwischen zwei Schafen und zwei Bäumen, das Schaf auf seinen Schultern. In den sich anschließenden Feldern ein dreifüßiger Tisch mit dem Fisch und sieben Körben, der ausgeworfene Jonas und der ruhende (das vierte Bild ist nicht mehr vorhanden). Zwischen den Feldern in kleineren Medaillons Köpfe abwechselnd mit Pfauen als Ornamente, in den vier Ecken Vögel und Blumen. An der Eingangswand ein Fossor. An der linken Wand Moses, unbärtig, Wasser aus dem Felsen schlagend. Ein fast nackter Fischer sitzt auf einem

---

1) Aringhi hält diese Person für den Paralytischen, Garrucci für Petrus. Der jetzige Zustand läßt schwer ein Urtheil fällen.

2) Garrucci, T. XXV—XXIX, 1—4; Perret, B. I, T. XXXIV bis; d'Agincourt T. VI, 3, IX, 4 u. 5, XII, 2; Bottari, B. II, T. LXIII—LXVIII.

Felsen und zieht einen Fisch an der Angelschnur aus dem Wasser, das von dem Felsen herabströmt. An dieses Bild reiht sich die Darstellung eines Mahles von sieben Personen an; auf dem Tische stehen zwei Schüsseln mit Fischen, davor sieht man sieben Brodkörbe. Die Personen sind völlig nackt. An der hinteren Wand oben ein Schiff im Sturm. Auf dem Verdeck des mit den Wellen kämpfenden Schiffes sieht man zwei Personen; die eine im Hintergrunde ist offenbar im Begriff, sich in's Meer zu stürzen, um sich, wie ein Gefährte, der vor dem Schiffe mit den Wellen ringt, durch Schwimmen zu retten; die andere steht mit erhobenen Armen, zum Himmel schauend, auf dem Vorderdeck; darüber eine halbe Figur in den Wolken mit dem Strahlennimbus, die schützend die rechte Hand auf das Haupt des Betenden legt. [1]) Weiter unten eine Taufscene; ein

1) Das Bild hat mannigfache und sehr phantastische Auslegungen erfahren. „In der Erklärung des Gemäldes", sagt Wilpert (bei Kraus, Real-Encyklopädie, II, S. 732), „sind fast alle katholischen Archäologen einer Meinung; sie sehen darin das Bild der unter dem Beistande Gottes durch die Stürme der Welt sich hindurchringenden Kirche (de Rossi, II, 347, T. XV) und in dem mit den Wellen Ringenden zugleich einen Hinweis auf das Axiom: extra ecclesiam nulla salus. De Rossi verweist hierbei auf die zutreffenden Worte des hl. Hippolytus (De Antichristo, c. 59, bei Galland., Bibl. patr., II, 438): „„Wir, die wir auf den Sohn Gottes hoffen, werden von den Ungläubigen verfolgt ... Die Welt ist ein Meer, in welchem die Kirche gleich einem Schiffe im Ocean von den Wogen hin und her geworfen, aber nimmer verschlungen wird."" Hierzu bietet die von den Vätern auf die Kirche bezogene Stelle, Marc. 4, 37, wo der Evangelist von einem Schiff spricht, in welches „„ein heftiger Sturmwind die Wellen warf, so daß es sich füllte,"" eine willkommene Ergänzung." — Dieser Erklärung gegenüber sieht Schultze (Archäol. Stud., S. 62; Kat., S. 319) in dem besprochenen Fresko den Schiffbruch des Paulus vor Malta. — Hasenklever (Der altchristliche Gräberschmuck, Braunschweig 1886, S. 207) sagt zu der Schultze'schen Deu-

Knabe, völlig unbekleidet, steht bis zu den Knöcheln im Wasser, ein mit der Toga umhüllter Mann legt die rechte Hand auf sein Haupt; rechts eine sitzende, mit einem Mantel bekleidete männliche Person. Auf der rechten Wand die Auferweckung des Lazarus, eine zweite sitzende Person mit der Rolle in der Hand, eine fliegende Taube mit dem Zweige, ein Delphin, der sich um den Dreizack windet, und ein schwimmender Delphin.[1])

32) Ebendaselbst, Kubikulum A³: Im Mittelbilde des Deckengemäldes der Gute Hirt ohne Fußbekleidung in kurzer Tunika zwischen zwei Schafen und zwei Bäumen, das Schaf auf den Schultern. Die sich daranschließenden Felder zeigen Blumenvasen, abwechselnd mit Figuren, zwei Genien und zwei junge Mädchen, welche in der Luft schweben, acht Tauben, welche eine Blumenkette, die die Felder anmuthig verbindet, in den Krallen tragen. An der Eingangswand links Moses, Wasser aus dem Felsen schlagend, rechts eine sitzende Person mit einer Rolle in der Hand, weiter unten eine Person, welche Wasser mit einem Gefäß schöpft. An der linken Wand Jonas, in's Meer geworfen, ein Fischer, einen Fisch aus dem Wasser ziehend, eine Taufe, der Paralytische, sein Bett tragend, an jeder Seite eine Taube. An der hinteren Wand in der Mitte der ruhende Jonas, ein Fossor, weiterhin ein dreifüßiger Tisch mit dem Brod und Fisch, dabei ein Mann und eine Frau, welche betet,

---

tung: „Die Vermuthung ist nicht übel, obwohl sie ja nicht zu beweisen ist. ... Es ist offenbar der Gedanke des Schutzes in einer Noth und Gefahr, was dem Künstler vorschwebte."

1) De Rossi, R. S., B. II, T. XI, XV, CD; Garrucci T. IV, 2 u. 3, V; Perret, B. I, T. LX u. LXI.

ein Gastmahl von sieben Personen, auf der Tafel zwei Platten mit Fischen, davor acht Körbe mit Broden, weiterhin Isaak und Abraham, ein Widder, ein Baum und das Bündel dabei, ein Fossor, an den Enden wieder je eine fliegende Taube. An der rechten Wand der an's Land geworfene Jonas. (Die anderen Bilder sind zerstört).[1])

33) Priscilla-Katakombe, Kubikulum 5 nach Bosio: An der Wölbung der Gute Hirt, auf seinen Schultern das Schaf, zwischen einem Schaf und einer Ziege und zwei Bäumen, auf welchen Vögel sitzen. In den vier sich anschließenden Lunetten abwechselnd Pfaue und Hühner. Am Eingange an der Wölbung der an's Land geworfene Jonas. An der linken Wand Abraham und Isaak, der Letztere trägt das Reisigbündel auf dem Kopf. Auf der hinteren Wand links drei Personen, ein junges Mädchen steht vor einer sitzenden Person, hinter ihr ein Mann.[2]) In der Mitte eine Orante, rechts eine Frau, ein Kind in den Armen haltend.[3]) An der rechten Wand die drei Jünglinge im

1) De Rossi, R. S., B. II, T. XIII, 3, XVI, XVII, XVIII, 1, CD; Garrucci, T. VI u. VII.

2) Diese Scene wird von den römischen Archäologen als eine Darstellung der Consekration einer virgo velanda aufgefaßt (Kraus, Real-Encyklopädie, II, S. 81 u. 82).

3) V. Lehner (S. 289) sagt hierüber: „Schon Bosio hält die Mutter mit dem Kinde für Maria und Jesus, ebenso Aringhi, während Bottari darin die Abbildung einer hier Begrabenen erblickt. Rossi sagt, Bottari habe sehr Unrecht, hier einfache Familienportraits zu erblicken, die Grabkammern im Cömeterium der hl. Priscilla enthalten keine häuslichen Scenen der Art, sondern heilige und symbolische, daher sei in der jungen Mutter die Gottesmutter zu erblicken. Die Schüler Rossi's, überhaupt die neueren Archäologen stimmen dieser Ansicht bei. Wohl mit Recht.“ Schultze (Archäol. Stud., S. 183) meint, das Gemälde stelle irgend eine Familienscene dar, die

Feuerofen.[1])

34) Kallistus-Katakombe, Kubikulum A^6: An der Eingangswand links von der Thür die Auferweckung des Lazarus. Rechts von der Thür Moses, Wasser aus dem Felsen schlagend. An der linken Wand die Geschichte des Jonas in drei Bildern. Auf der rechten Wand ein Mahl von sieben Personen an einer Tafel, auf der drei Platten mit Fischen stehen, zwölf Brodkörbe befinden sich davor. (Das Deckengemälde ist zerstört).[2])

35) Ebendaselbst, Kubikulum A^5: An der linken Wand ein Gastmahl, auf dem Tisch Brode und Fische, davor sieben Körbe mit Broden, an den Seiten Vögel. An der Hinterwand ornamentale Köpfe. (Das Bild ist beschädigt). An der rechten Wand Tauben und Ornamente, Jonas unter der Kürbisstaude. (Das Deckengemälde ist zerstört).[3])

36) Ebendaselbst, Kubikulum A^4: In der Wölbung der Gute Hirt, umgeben von Ornamenten, in den Lunetten Jonas unter der Staude und der an's Land geworfene Jonas, in den vier Ecken fliegende Tauben. An der Eingangswand zu jeder Seite der Thür ein Fossor. Auf der hinteren Wand an jeder Seite die Reste von einem kleinen Oranten.[4])

---

zu verstehen uns freilich die Mittel fehlen; ebenso Hasenklever (S. 243). Auch Kraus (Recension Schultze's in der „Literarischen Rundschau“, 1881, No. 2, Sp. 50) hat neuestens die Beziehung auf Maria fallen gelassen.

1) Garrucci, T. LXXVI, 2, LXXVII, LXXVIII, 1; Perret, B. III, T. XVII—XXIII; Bottari, B. III, T. CLXXIX—CLXXXI.

2) De Rossi, R. S., B. II, T. XIII, 1 u. XIV; Garrucci, T. IX.

3) De Rossi, R. S., B. II, T. XII u. XVIII, 5 u. 6; Garrucci, T. VIII, 4—6.

4) De Rossi, R. S., B. II, T. XIII, 2, XVIII, 3 u. 4, XXX, 6; Garrucci, T. VIII, 1-3.

37) Domitilla-Katakombe, das Gemach zur Rechten von der Exedra: Nackte Knaben und niedliche Psychen in langen Kleidern pflücken Blumen und sammeln sie in Körbe.[1])

Mitte des dritten Jahrhunderts.

38) Im Kubikulum der Nuntiatella-Katakombe: An der Decke in dem runden Mittelfeld ein sitzender Mann, der in der linken Hand eine geöffnete Rolle trägt (der rechte Unterarm ist zerstört). In den vier sich anschließenden Feldern ein Mann, mit einer Tunika bekleidet, ein Orant und eine Orante; (das vierte Bild ist zerstört, auch die übrigen sind beschädigt).[2]) In den vier Ecken zweigetragende Tauben. An den Wänden ist die Dekoration meist zerstört, man erkennt noch auf der linken Wand Moses, wie er Wasser aus dem Felsen schlägt, an der rechten Wand Christus, wie er die sieben Brodkörbe berührt.[3])

39) Kallistus-Katakombe, Kubikulum E: An der Wölbung im Mittelbild der Gute Hirt zwischen zwei Schafen und zwei Bäumen, die linke Hand an den Beinen des Schafes auf seinen Schultern, in der rechten den Milcheimer. Ringsherum Blumen-

---

1) Garrucci, T. XX, 1—3. — Garrucci setzt diese Malerei in dieselbe Zeit, wie die der großen Eingangshalle (No. 1), sie scheint ihm von derselben Hand gemalt. De Rossi (B. A. C. 1865, S. 89—99) setzt sie später. Ihm folgt Lefort, S. 33, No. 23.

2) De Rossi sieht in der ersten Person einen der vier Evangelisten, in dem Mittelfelde Christus selbst.

3) Diese Bilder sind noch nicht veröffentlicht. De Rossi besitzt davon zwei genaue Aquarelle, die Lefort vorgelegen haben. Vgl. de Rossi, B. A. C. 1877.

vasen und Vögel mit Zweigen. An den Wänden fliegende Vögel, Pfaue und Blumenguirlanden. [1])

40) Priscilla-Katakombe, an einem Arkosolium in einer der Gallerien: In der Wölbung Jonas unter der Kürbisstaude, Jonas, an's Land geworfen, und Jonas, von dem Fisch verschlungen (größtentheils zerstört). Die durchbrochenen Lunetten zeigen Tauben und Blumen. [2])

41) Domitilla-Katakombe, in einer der Gallerien: Die Anbetung der Magier, Maria trägt einen kurzen Schleier, auf den Knien das Kind, welches sie mit dem linken Arm hält, sie sitzt zwischen vier Magiern, die in phrygischer Kleidung dargestellt sind, zwei von jeder Seite bringen dem Kinde ihre Geschenke dar. [3])

42) Katakombe der hhl. Petrus und Marcellinus, an der Wand einer Gallerie: Zwei betende Figuren (stark beschädigt), davon die eine männlich, die andere weiblich (vermuthlich eine Familienscene). [4])

43) Ebendaselbst in dem 1882 entdeckten Kubikulum: An der Wölbung im Mittelbild eine nackte Figur, in der Hand einen Gegenstand, den man nicht erkennen kann, rechts und links davon je eine weibliche Figur, in den vier Ecken männliche und weibliche Oranten, Blumenguirlanden und Vögel. [5])

44) Ebendaselbst, Kubikulum 12 nach Bosio: In dem

1) De Rossi, R. S., B. I, T. XVI; Garrucci, T. III, 2—4.

2) Lefort, S. 36, No. 26.

3) De Rossi, Images de la Vierge, T. II u. III; Garrucci, T. XXXVI, 1.

4) Lefort, S. 37, No. 28.

5) Lefort, S. 37, No. 29,

runden Mittelbilde der Wölbung Daniel zwischen den Löwen; in den dies Bild umgebenden Feldern Noah in der Arche und die drei Jonasscenen; in den vier Ecken hüpfende Ziegen. An der linken Eingangswand zwei Oranten (die eine arg beschädigt). An der hinteren Wand ebenfalls eine Orante mit der Überschrift über dem Kopfe HAIO. [1])

45) Kallistus-Katakombe, Arkosolium 105: An der Wölbung Fragmente von Ornamenten, in den Ecken ein Kopf und eine Taube. [2])

46) Ebendaselbst, Krypte a 2: Am Gewölbe zwei Lunetten mit sitzenden Figuren, von denen die eine eine Blume, die andere einen Korb mit Früchten emporzuhalten scheint (Frühling und Sommer?). Drei nebeneinander laufende Felder umschließen die beiden Halbkreise; in dem ersten derselben sieht man zwei Lorbeerzweige, zwei fliegende Tauben, eine Vase; in dem zweiten Blumen, Früchte und zwei schwimmende Delphine; in dem dritten zwei Tauben mit Zweigen und zwei Pfaue. [3])

47) Ebendaselbst Krypte a 3: An der Wölbung in einem runden Mittelbilde die Auferweckung des Lazarus; die vier Lunetten um dieses Bild zeigen Vögel und Lorbeerkränze; in den vier Ecken Vögel (das Meiste nicht mehr recht erkennbar). An der beschädigten Wölbung eines Arkosoliums sieht man noch einige Reste des Guten Hirten. [4])

---

1) Garrucci, T. LI, 2 u. LII; Bottari, B. II, T. CXX.

2) De Rossi, R. S., B. II, T. XXIV; Garrucci, T. XII, 1.

3) De Rossi, R. S., B. II, T. XXV, 1–4 u. XXVI; Garrucci, T. XIII.

4) De Rossi, R. S., B. II, T. XXIII, 3 u. XXIV, 1 u. 2; Garrucci, T. XII, 2 u. 3.

48) Pontianus-Katakombe, in einem fast ganz zerstörten Kubikulum: An der Wölbung sieht man noch eine Darstellung der drei Jünglinge im Feuerofen (beschädigt); an der Wand Noah in der Arche mit der Taube, Moses, Wasser aus dem Felsen schlagend. [1])

49) Domitilla-Katakombe, Kubikulum 4 nach Bosio: An der Wölbung in der Mitte eines Rundbildes eine Mannesbüste, in den Feldern darum Olivenzweige und phantastische Blumenvasen, in den Ecken Tauben mit Zweigen. [2]) An der Hinterwand ein Mann mit der Rolle, die rechte Hand ausgestreckt (Jesaias oder ein anderer Prophet), Maria, das Kind auf den Knieen (die Magier sind nicht mehr vorhanden); rechts davon Reste einer männlichen Figur, ähnlich der auf der linken Seite. Die Lunette des Arkosoliums zeigt Orpheus zwischen zwei Dromedaren und anderen Thieren. Auf der rechten Wand in der Wölbung des Arkosoliums links eine Orante, in der Mitte Noah in der Arche, rechts Christus erweckt den Lazarus. In der Lunette ein Mann mit einem Viergespann, auf den Wolken fahrend, unter ihm an der äußersten Rechten eine Person, stehend, mit einer Tunika bekleidet und den geflügelten Hut auf dem Kopf, links davon ebenfalls eine männliche Figur, welche die Arme ausstreckt. [3]) An der Eingangswand rechts eine auf

1) Bottari, B. I, T. XLIII.

2) Die ältern Ausleger wollten in der Büste Christus erkennen. De Rossi und seine Schule verwirft dies und vermuthet darin das Bild des hier begrabenen Besitzers und Begründers des Kubikulums.

3) Man sieht in dieser Darstellung gewöhnlich die Himmelfahrt des Elias. Garrucci erkennt in der rechts stehenden Person die Personifikation

einem Steine ruhende jugendliche Person.[1]) An der linken Wand Moses, die Schuhe ausziehend. In der Lunette des Arkosoliums Daniel zwischen den Löwen, in der Wölbung Palmenblätter.[2])

Zweite Hälfte des dritten Jahrhunderts.

50) Katakombe Thrasonis, in einer Gallerie: Die Auferweckung des Lazarus, die drei Jünglinge im Feuerofen, Daniel zwischen den Löwen, zwei Oranten, Vasen u. s. w. (Die Köpfe der Figuren sind theilweise zerstört).[3])

51) Kallistus-Katakombe, Kubikulum des Oceanus: An der Wölbung zwei Pfaue, der eine von ungemeiner Größe, und ein phantastisches Haupt des Oceanus. An den Wänden sieht man noch Blumen und Fruchtvasen, kleine Genien, Bäume und eine

---

des Jordan, in der links den Elisa. Andere halten die Person zur Rechten für eine nicht bestimmbare und nur der Symmetrie wegen von dem Maler hierher gesetzte.

1) Hasenklever (S. 221) hält alle diese als Hiob gedeuteten Figuren für Abbildungen von Verstorbenen nach dem Vorbilde der Antike. Er sagt an der betreffenden Stelle: „Sie als Hiob zu fassen ist eine Vermuthung, welcher jede Begründung fehlt. Damit sind auch alle Erörterungen über typologische oder symbolische Beziehungen des Bildes hinfällig. Die Figur des Hiob ist mit Sicherheit nur auf dem bekannten Sarkophag des Junius Bassus zu konstatiren.“ Mit der letzteren Bemerkung ist Hasenklever sicherlich im Irrthum, denn Le Blant hat auf gallischen Sarkophagen die Figur des Hiob des öfteren nachgewiesen.

2) Garrucci, T. XXIX, 5, XXX, XXXI, 1—3; Perret, B. I, T. XX bis XXVI; Bottari, B. II, T. LXX—LXXIII.

3) Garrucci, T. LXIX, 2; Perret, B. III, T. VII; d'Agincourt, T. XI, 6.

menschliche Figur, wahrscheinlich ein Orant. Die Gemälde der Hinterwand sind zerstört.[1])

52) Ebendaselbst, Arkosolium 119 b: In einer Lunette der Gute Hirt zwischen zwei Bäumen (durch die spätere Öffnung zweier Lokuli stark beschädigt). An der Wölbung in der Mitte eine Orante, links Daniel zwischen den Löwen, rechts Jonas unter der Kürbislaube, Blumenvasen und Tauben.[2])

53) Katakombe der hhl. Petrus und Marcellinus, im Kubikulum der Anbetung der Magier: An der Wölbung der Gute Hirt; in den sich anschließenden Feldern Oranten, das Wunder des Jonas in vier Scenen, wie er in's Meer geworfen, von dem Seeungeheuer an's Land gespieen wird, wie er liegt und nachdenkend in der Kürbislaube sitzt; in den vier Ecken Köpfe von Genien und Blumeneinfassungen. An der Wand des Arkosoliums links Moses, Wasser aus dem Felsen schlagend, rechts Noah in der Arche; in der Lunette die Anbetung der Magier, Maria und das Kind zwischen zwei Magiern; links davon die Auferweckung des Lazarus, rechts eine männliche Figur und darüber ebenfalls eine solche. Im Eingang an jeder Seite ein Fossor.[3])

54) Ebendaselbst, Kubikulum 6 nach Bosio: An der Wölbung der Gute Hirt zwischen zwei Bäumen und zwei liegenden Schafen, mit der Linken berührt er das Schaf, den Hirtenstab trägt er in der Rechten; ringsherum Ornamente; in den Ecken Oranten.[4])

1) De Rossi, R. S., B. II, T. XXVII u. XXVIII; Garrucci, T. XIV.
2) De Rossi, R. S., B. II, T. XIX, 1 u. XXI, 1; Garrucci, T. XVI, 1.
3) De Rossi, Images de la Vierge, T. V; Garrucci, T. LVIII, 2.
4) Garrucci, T. XLVI, 2; Bottari, B. II, T. CVII.

55) Ebendaselbst, an der Wand der Gallerie, dem eben genannten Kubikulum gegenüber: Eine Gastmahlsscene, links ein Kind, von einer Frau herangeführt; ein Mann, ein Trinkgefäß in der Hand, nähert sich den Ruhepolstern, auf welchen zwei Personen, ein Mann und eine Frau sitzen; vor ihnen ein dreifüßiger Tisch und rechts davon eine weibliche Person, welche sich auf die Polster stützt. [1])

56) Katakombe der hl. Agnes, im Kubikulum 2 nach Bosio: Am Eingang Arabesken in Muschel- und Blattform. An der Wölbung im runden Mittelbild der Gute Hirt, neben sich zwei Eimer und den Hirtenstab; in den sich anschließenden Feldern paarweise Tauben, in den vier größeren Moses, Wasser aus dem Felsen schlagend, Adam und Eva, eine Orante und Jonas in der Laube; dazwischen Vögel und Blumen- oder Fruchtkörbe; in den vier Ecken Tauben. Im hinteren Arkosolium eine Orante zwischen Blumen und zwei Tauben, welche Zweige in den Schnäbeln tragen; in der Rundung Christus, zwischen sechs Jüngern sitzend. [2])

57) Ebendaselbst, Kubikulum 3 nach Bosio: In der Lunette des Arkosoliums links ein Mahl, an welchem fünf Frauen theilnehmen, in der Mitte eine Orante (wahrscheinlich das Bild der Verstorbenen), rechts fünf Frauen, welche etwas in den Händen tragen, der Gegenstand ist nicht erkennbar. [3]) In der Wölbung

---

1) Man hat in dieser Scene eine Allegorie des himmlischen Mahles erblickt, an welchem die Auserwählten des Paradieses theilnehmen. Garrucci, T. XLV, 1; Bottari, B. II, T. CVI.

2) Garrucci, T. LXIII u. LXIV, 1; Perret, B. II, T. XXII u. XXIV—XXVIII; Bottari, B. III, T. CXLV u. CXLVI.

3) In dem Bilde links glaubt man die fünf klugen Jungfrauen bei

links Adam und Eva, in der Mitte der Gute Hirt zwischen zwei Schafen, rechts Daniel zwischen den Löwen; weiter unten links die drei Jünglinge im Feuerofen, rechts in einem Felde vereint die drei Episoden der Jonasgeschichte, das Mittelbild ist zerstört.[1])

58) Ebendaselbst, am Arkosolium einer Gallerie: In der Lunette der Gute Hirt zwischen zwei Bäumen und zwei liegenden Schafen als Mittelbild, links die Mumie des Lazarus, vor dem Grabmal stehend, rechts eine kleine Orante. An der Wölbung links unten Herodes und die Magier, darüber Adam und Eva, dazwischen eine kleine betende Figur, rechts oben zwei sitzende Figuren, darunter ein bärtiger Orant, zwischen diesen Noah in der Arche und im Scheitelpunkt Daniel zwischen den Löwen. Auf der linken Wand des Arkosoliums Abraham und Isaak beim Opfer, Isaak trägt das Reisigbündel, ein Lamm liegt zu Abrahams Füßen; zur Rechten ein Vogel. [2])

59) Ebendaselbst, an dem daranstoßenden Arkosolium: In der Lunette Reste von zwei Köpfen. An der Wölbung links Christus, zwischen sieben Körben sitzend, darüber Noah in der Arche, zwischen beiden Bildern nicht erkennbare Figuren, rechts Adam und Eva, darunter Herodes und die Magier, zwischen beiden Bildern eine kleine betende Figur in einem Rundbild, im Scheitelpunkte Daniel zwischen den Löwen. (Die Malereien sind gegenwärtig schwer zu erkennen). [3])

---

dem Hochzeitsmahle, auf dem rechts die fünf thörichten, wie sie vergebens an der Thür des Hochzeitssaales klopfen, zu erblicken.

1) Garrucci, T. LXIV, 2; Perret, B. II, T. XXXIX—XLII; d'Agincourt, T. XII, 16; Bottari, B. III, T. CXLVIII u. CXLIX.

2) Garrucci, T. LXVII, 2; Perret, B. II, T. XLVIII.

3) Lefort, S. 49, No. 45.

60) In der Katakombe Thrasonis, an der Wand einer Gallerie: Moses, Wasser aus dem Felsen schlagend, dabei eine Person, welche es auffängt (stark beschädigt), Noah in der Arche und die Taube; darunter links Christus zwischen sieben Körben mit dem Stabe in der Hand, in der Mitte die Huldigung der Magier, rechts ein älterer Orant zwischen zwei jüngeren; in einer noch tieferen Reihe Daniel zwischen den Löwen, eine Figur mit einem Stabe auf der linken Schulter, einen Fisch in der rechten Hand, welchen sie einer dabei stehenden Person hinhält.[1]) In einer sich daranschließenden Scene zwei Personen, schreitend, von denen die eine wieder einen Stab trägt, während sie mit der anderen Hand die des Begleiters gefaßt hält, eine dritte Person sieht man in halber Höhe vom Boden;[2]) außerdem die Erweckung des Lazarus. An der Wölbung der Gallerie das Jonaswunder in vier Scenen.[3])

61) Ebendaselbst, Gallerie der Rufina: Zwischen der zweiten und dritten Reihe der Lokuli in einem von zwei Genien getragenen Schilde das Epitaph der Rufina; zwischen der dritten und vierten Reihe die drei Jünglinge im Feuerofen (nur eine Figur erhalten), Moses, Wasser aus dem Felsen schlagend, Daniel zwischen den Löwen, Christus berührt die sieben Brodkörbe; ein anderes Bild ist zerstört. An der Decke der Gallerie Ornamente.[4])

---

1) Man glaubt darin den jungen Tobias und den Engel Raphael zu erkennen.

2) In diesem Bilde erkennt man gewöhnlich den jungen Tobias, von Raphael geführt. Die dritte Person soll eine Personifikation des Tigris vorstellen.

3) Garrucci, T. LXXIII, 2; Perret, B. III, T. XXVI.

4) De Rossi, B. A. C. 1873, S. 19; Lefort, S. 50, No. 47.

62) Ebendaselbst, Gallerie des Marcianus: Im oberen Streifen über den Gräberöffnungen drei Felder, links die Auferweckung des Lazarus, rechts Daniel zwischen den Löwen, das mittlere Bild ist zerstört. Zwischen den Gräberöffnungen der Gute Hirt zwischen zwei Schafen und zwei Bäumen, die Linke stützt er auf den Stab, in der Rechten hält er die Syrinx gegen seine Brust. Zwischen der ersten und zweiten Gräberreihe das Epitaph des Marcianus, darüber ein Blumengewinde, dessen Enden zwei Pfaue in den Schnäbeln halten (der linke davon ist zerstört). An der Decke Blattornamente. [1])

63) Kallistus-Katakombe, Arkosolium D d 3: Von dem Inhalt der Lunette ist nur der Rest eines Blumengewindes und der Kopf eines geflügelten Genius erhalten. An der linken Wand eine Gerichtsscene, vier Personen; ein bartloser Mann steht auf einem Tribunal, sein Haupt ist kranzgeschmückt, sein rechter Arm nach vorn ausgestreckt, an seiner Seite steht ein Greis mit langem Haupt- und Barthaar, vor ihm ein Jüngling mit erhobenem Haupt, die vierte Person steht im Hintergrunde. [2]) An der rechten Wand ist nur eine lorbeergeschmückte Männerbüste erhalten. An der Scheitelwand der Gute Hirt mit Stab

---

1) De Rossi, B. A. C. 1873, T. I u. II.

2) Das merkwürdige von de Rossi entdeckte Fresko hat mancherlei Auslegungen erfahren. De Rossi (R. S., B. II, S. 219 ff.) und seine Schule sieht darin das Verhör eines oder zweier Märtyrer — wahrscheinlich der hhl. Parthenius und Calocerus — vor der Obrigkeit oder vor dem Kaiser selbst. Schultze (Christliches Kunstblatt 1879, S. 180 ff. u. Kat. S. 141, Anm. 5) hat gegen diese Auffassung polemisirt und das Bild als eine Illustration zu Apostelgesch. 13, 6 ff. — Verhör des Apostels Paulus vor dem cyprischen Prokonsul — erklärt.

und Syrinx zwischen zwei Schafen und zwei Bäumen. Getheilt und geziert sind die Felder mit Blumenbüscheln und Gewinden, Tauben und Schalen. [1])

64) Ebendaselbst, an einem anderen Arkosolium in der Gegend der Gruft des hl. Eusebius nahe bei der Area Soteris: Die Malerei der Lunette ist zerstört, man erkennt nur noch den Kopf eines Schafes. An den Seitenwänden je ein springendes Zicklein mit dem an seiner Seite lehnenden Hirtenstab; darunter an jeder Seite zwei Enten. An der Scheitelwand in einem Rundbild auf blumigem Untergrund eine Orante, mit reicher Dalmatika bekleidet. [2])

65) Ebendaselbst, im Kubikulum der Fünf Heiligen: An einer Wand ein Garten mit Bäumen und Pflanzen, welche Blumen und Früchte tragen, dazwischen fliegende Vögel. Im Garten fünf Personen, drei Frauen und zwei Männer, alle in betender Stellung, aber von verschiedener Größe und perspektivisch in verschiedenen Stufen dargestellt. Bei den Figuren sind von links nach rechts folgende Namen zu lesen: Dionysas, Nemesius, Procopius, Heliodora, Zoe. Über der linken und rechten Figur sieht man einen Pfau angebracht, bei einem derselben steht der Name Arcadius; die Körper der weiblichen Figuren sind in der Mitte in Folge des Durchbruchs zweier Lokuli beschädigt. Unterhalb der Öffnung des Arkosoliums Vasen und Vögel. [3])

---

1) De Rossi, R. S., B. II, T. XIX, 2, XX, 2, XXI; Garrucci, T. XVI, 2—5.

2) De Rossi, R. S., B. III, T. XIV, 1.

3) de Rossi, R. S., B. III, T. I—III; Garrucci. T. XXV, 2; Perret, B. I, T. XLIV—XLIX.

Um die Wende des dritten, Anfang des vierten Jahrhunderts.

66) Priscilla-Katakombe, Kubikulum 6 nach Bosio: An der Wölbung im Rundbild der Gute Hirt, das Schaf auf den Schultern zwischen zwei Lämmern und zwei Bäumen mit Vögeln; in den vier sich dem Mittelbilde anschließenden Lunetten die drei Jonasscenen und Noah in der Arche; zwischen den vier Lunetten auf zierlichen Fußgestellen Oranten; in den Ecken fliegende Tauben. Im Arkosolium ein Genrebild in der Lunette, acht Genien oder Putten, mit Weinfässern beschäftigt; an der Wand zwischen zwei Vasen ein Pfau mit ausgebreitetem Gefieder. [1])

67) Hermes-Katakombe, am Arkosolium „Christus unter den Jüngern“: An der Wand rings um die Öffnung des Arkosoliums die zwölf Apostel, in der Mitte Christus; er reicht dem links von ihm sitzenden Jünger die Schriftrolle, Alle sind mit gleichen, weißen Tuniken und Mänteln bekleidet und sitzen auf hohen Sesseln; ganz unten sieht man einen Korb mit Schriftrollen. In der Lunette der Gute Hirt, sich auf den Stab stützend, zwischen sechs Lämmern, die zu ihm aufschauen; die Scene setzt sich an den Seitenwänden fort, wo man auf jeder Seite Schafe unter Bäumen weiden sieht. An der Scheitelwand vier paarweis nach rechts und links fliegende Tauben. Unterhalb des Bildes des Guten Hirten auf der Rückwand in einem Fries die drei Jünglinge im Feuerofen und eine vierte Figur,

---

1) Garrucci, T. LXXVIII u. LXXIX, 2; Perret, B. III, T. XXXI; Bottari, B. III, T. CLXXXIII u. CLXXXIV.

bartlos mit unbedecktem Haupte (der Engel, welcher sie ermuthigt?). Unterhalb der Öffnung des Arkosoliums in drei Feldern, rechts und links eine weibliche Figur mit Zweigen und Kränzen in den Händen, in der Mitte ein Fossor. [1])

68) Ebendaselbst, Arkosolium 1 nach Bosio: In der Lunette im ersten Felde ein Orant zwischen zwei mit Tuniken und Mänteln bekleideten Männern, im zweiten Felde auf einem erhöhten Sessel ein Mann in gleicher Kleidung, der seine rechte Hand über das Haupt eines Oranten ausstreckt. [2]) An den Wänden auf rothem Grund links Daniel zwischen den Löwen, darüber Moses, Wasser aus dem Felsen schlagend, rechts die drei Jünglinge im Feuerofen in römischer, nicht phrygischer Kleidung, darüber die Auferweckung des Lazarus. [3])

69) Ebendaselbst, Arkosolium 2 nach Bosio: Im Mittelbild der Lunette breitet ein Mann seine rechte Hand über das Haupt einer vor ihm knieenden unbekleideten Person aus, [4]) links davon der Paralytische mit dem Bett auf dem Nacken, rechts Jonas, nackt, am Meeresstrande stehend, aus den Fluthen ragt noch das Haupt des Haifisches heraus. An den Wänden links Moses

---

1) Garrucci, T. LXXXII, 1; Perret, B. III, T. XXXV.

2) Die römische Schule seit Aringhi (II, 329) sieht darin eine Darstellung der Ordination. Garucci (II, 90) tritt dieser Deutung entgegen, indem er die sitzende Figur für eine Statue des hl. Hermes, die beiden Gestalten rechts und links für die Märtyrer Protus und Hyacinthus, den Jüngling für den hier beigesetzten Todten erklärt (vgl. Kraus, Real-Encyklopädie, II, S. 554 u. 555).

3) Garrucci, T. LXXXII, 2 u. LXXXIII, 1; d'Agincourt, T. XII, 19; Bottari, B. III, T. CLXXXVI.

4) Nach römischer Auffassung die Heilung des Besessenen von Gerasa.

am Felsen, darüber Jonas, in der Kürbislaube liegend, rechts die Auferweckung des Lazarus, darüber Jonas, im Schatten der Laube sitzend. An der Scheitelwand der Gute Hirt zwischen zwei Schafen, den rechten Arm ausgestreckt, mit der linken Hand hält er das Lamm auf den Schultern. [1])

70) Ebendaselbst, Arkosolium 3 nach Bosio: In der Lunette zwischen zwei Vasen eine Orante mit Schleier (stark beschädigt). An den Wänden, links Christus, die sieben Brodkörbe berührend, rechts zwei Schafe (die Mittelfigur, der Gute Hirt, ist zerstört), über jedem Bilde eine Vase. Das Gemälde an der Scheitelwand ist nicht mehr vorhanden. [2])

71) Kallistus-Katakombe, Krypte des hl. Eusebius: An der hinteren Wand unterhalb des Arkosoliums die Reste von einem Guten Hirten mit der Hirtenflöte zwischen zwei Bäumen (der untere Theil der Figur und die Schafe sind zerstört). Die Wölbung zeigt die in den Katakomben ganz ungewöhnliche Kasettenform; in jedem Rechteck ein Vogel und ein anderes Thier. [3])

72) Domitilla-Katakombe, Fries einer Gallerie: Adam und Eva unter dem Baum. [4])

73) Ebendaselbst, an einem einzelliegenden Arkosolium: An den Seitenwänden, links Christus, die sieben Brodkörbe mit dem Stab berührend, rechts die Auferweckung des Lazarus. An der Scheitelwand eine bärtige Person (stark beschädigt). [5])

---

1) Garrucci, T. LXXXIII, 2; Bottari, B. III, T. CLXXXVII.
2) Garrucci, T. LXXXIII, 3; Bottari, B. III, T. CLXXXVIII.
3) De Rossi, R. S., B. II, T. VIII; Garrucci, T. XVII, 1.
4) Garrucci, T. XXXIV, 5; Bottari, B. II, T. LXXX.
5) Garrucci, T. XXXIII, 2; Bottari, B. II, T. LXXVII.

74) Katakombe der hl. Agnes, Arkosolium in einer Gallerie: In der Lunette, links ein Hirt, der ein Schaf führt, in der Mitte eine Orante, rechts der Gute Hirt mit dem Schaf auf den Schultern. An den Wänden Daniel zwischen den Löwen, Jonas unter der Kürbisstaude und ein Pfau. Auf der Wand außerhalb der Öffnung des Arkosoliums ein Orant und ein Vogel. [1])

75) Ebendaselbst, Arkosolium in einer Gallerie: In der Lunette Blumen. An den Wänden, rechts eine Orante (das linke Bild ist zerstört). An der Scheitelwand ein Lamm. [2])

76) Ebendaselbst, an dem Arkosolium eines Kubikulums: In der Lunette der Gute Hirt zwischen Schafen, die zu ihm aufblicken. An den Wänden, links Noah in der Arche, rechts Jonas unter der Laube. An der Scheitelwand eine nicht mehr erkennbare Figur. An der Außenwand Blumengewinde und Vögel. [3])

77) Ebendaselbst, Kubikulum der Susanna: Über der Eingangsthür eine Vase zwischen zwei Tauben. An der Wölbung in vier Feldern die vier Jonasscenen. Am Arkosolium in der Lunette eine weibliche Person in betender Stellung und römischer Kleidung zwischen zwei Bäumen und zwei Personen, von denen die linke, halb knieend, die Arme gegen sie ausbreitet, während die Rechte ihr den Rücken zukehrt. (Susanna unter den Greisen). An den Seitenwänden, links die drei Jünglinge im Feuerofen,

1) Perret, B. II, T. XLVII.
2) Lefort, S. 58, No. 62.
3) Perret, B. II, T. LII u. LIII.

rechts die Magier vor Herodes, der auf einem Sessel sitzt; über ihnen der Stern. An der Scheitelwand ein Orant. [1])

78) Thrason-Katakombe, Arkosolium des Silvester: In der Lunette der Gute Hirt, das Schaf auf den Schultern, in der Rechten den Stab; links von diesem eine männliche Person, die in der rechten Hand einen Calamus, in der linken eine geöffnete Rolle hält, auf welcher man die Worte liest: Rormitio(!) Silvestri. An den Wänden zu jeder Seite ein Pfau. An der Scheitelwand ein Vogel. An der äußeren Wand zwischen zwei Vögeln und zwei Oranten ein Blumenkorb. [2])

79) Kallistus-Katakombe, Arkosolium B 8: In der Lunette Reste von mehreren Oranten. An den Wänden Blumen- und Blättergewinde mit Masken in der Mitte. [3]).

80) Ebendaselbst, Arkosolium E 19: In der Lunette Reste einer Orante. An den Wänden auf rothem Grunde zwischen Palmen und Blumen, links die Anbetung der Magier, rechts Christus und die Samariterin am Brunnen. An der Scheitelwand der Gute Hirt, das Schaf auf den Schultern, zwischen zwei Schafen. Auf der Wand außerhalb des Arkosoliums, rechts die Auferweckung des Lazarus. Die übrigen Malereien sind nicht mehr erkennbar. [4])

81) Ebendaselbst, Arkosolium C 12: An der Scheitelwand von Ornamenten umgeben in einem Rundbild der Gute Hirt

---

1) Lefort, S. 58, No. 64.
2) Garrucci, T. LXX, 2; Perret, B. III, T. IX—XI.
3) De Rossi, R. S., B. III, T. VI; Perret, B. I, T. LVI.
4) De Rossi, R. S., T. VII u. VIII, 2.

zwischen blühenden Bäumen, die Hirtenflöte in der rechten Hand, ohne Schafe. Das Übrige ist zerstört. [1])

82) Ebendaselbst, in einer Krypte: An der linken Wand Christus zwischen zwei Personen, von denen die eine ihm einen Korb mit Broden darreicht; an der Erde stehen noch sieben andere Körbe (die Köpfe sind beschädigt und die Körper durch die spätere Öffnung einer Nische theilweise zerstört). Am Arkosolium der hinteren Wand in der Lunette der Gute Hirt, das Schaf auf den Schultern, zwischen zwei Bäumen und zwei Personen, die sich gegen je einen Felsen wenden, aus dem ein Quell herausfließt; je zwei Schafe stehen dabei (durch die Öffnung einer Grabnische zum Theil zerstört). An der rechten Wand Moses, die Schuhe ausziehend — aus einer Wolke ragt die Hand Gottes — und Moses, [2]) Wasser aus dem Felsen schlagend, das eine kleinere Person mit den Händen, wie zum trinken, auffängt. [3])

83) Ebendaselbst, Arkosolium der Margaris: An den Seitenwänden, links die drei Jünglinge im Feuerofen und der Engel, welcher ihnen Trost bringt, darüber Jonas, vom Ungeheuer an's Ufer gespieen, rechts die Auferweckung des Lazarus; Christus ist hier von zwei Jüngern begleitet; das Bild darüber ist nicht mehr vorhanden. An der Scheitelwand in einem Rundbild eine Orante (die hier begrabene Margaris?) Alles auf rothem Grunde gemalt. [4])

---

1) De Rossi, R. S., B. III, T. XIV, 2.

2) Lefort, S. 61, No. 69: Moïse sous les traits de saint Pierre (!?).

3) De Rossi, R. S., B. II, T. A u. B u. B. III, T. IX; Garrucci T. XVIII, 2—4; Perret, B. I, T. LVII; Bottari, B. II, T. LXXXVIII.

4) De Rossi, R. S., B. III, T. XV.

84) Ebendaselbst, an einer Wand in der ersten Area der Region des hl. Soter: Christus erweckt den Lazarus; auf rothem Grunde gemalt. [1])

85) Domitilla-Katakombe, Fries einer Gallerie: Eine Orante, von einem Schaf begleitet, dabei die Inschrift: Januarios coiugi fecit. Außerdem Reste einer anderen Orante und ein Gefäß am Boden. [2])

86) Thrason-Katakombe, Gallerie der beiden Oranten: An der linken und rechten Wand je eine Orante in reichem Schmuck (beschädigt). An der Decke, links Jonas, an's Ufer geworfen, rechts Moses, Wasser aus dem Felsen schlagend, in der Mitte der ruhende Jonas. An der Wand zwischen den Lokuli Ornamente, Vögel und Blumen. [3])

87) Katakombe der hhl. Marcellinus und Petrus, Kubikulum 13 nach Bosio: An der Wand des Lichtschachtes, Christus erweckt Lazarus, darunter Vögel (die früher noch sichtbare Malerei, Daniel zwischen den Löwen, ist zerstört). An der Wölbung im runden Mittelbilde der Gute Hirt, das Schaf auf den Schultern zwischen zwei Schafen und zwei Bäumen; in den um dieses Bild sich herumziehenden Feldern das Jonaswunder in vier Scenen, dazwischen je ein Orant oder eine Orante; in den vier Ecken fliegende Tauben. Am Arkosolium in der Lunette eine betende Frau zwischen zwei Bäumen und zwei männlichen

---

1) Lefort, S. 62, No. 71.

2) Garrucci, T. XXXVI, 2; d'Agincourt, T. VIII, 3.

3) Garrucci, T. LXXIII, 1; Perret, B. III, T. II—VI; d'Agincourt, T. VIII, 1 u. 2.

Figuren, welche je einen Arm gegen sie ausstrecken.[1]) An den Seitenwänden, links Moses, Wasser aus dem Felsen schlagend, rechts Adam und Eva. An der Scheitelwand Noah in der Arche. Außerhalb des Arkosoliums an der Wand ein Blättergewinde, dessen Enden von Tauben im Schnabel getragen werden.[2])

88) Domitilla-Katakombe, an einem abgesonderten Arkosolium: Am Gewölbe in der Lunette der Gute Hirt, das Schaf auf den Schultern, in der Linken den Stab, zu seinen Füßen zu jeder Seite drei Schafe.[3])

89) Ebendaselbst, Arkosolium 1 nach Bosio: In der Lunette Christus zwischen zwei Jüngern, alle drei Personen sitzen. An den Wänden in- und außerhalb des Arkosoliums Weinlaub mit Vögeln und traubenlesende Kinder.[4])

90) Katakombe der hhl. Marcellinus und Petrus, Kubikulum mit der Gastmahlsscene Agape misce nobis: Am Gewölbe in regelmäßig vertheilten Feldern Thiere und Köpfe, dazwischen Blumengewinde und Vögel; das Mittelbild ist zerstört, man sieht nur die Füße einer Person (wahrscheinlich der Gute Hirt). An der Eingangswand eine Orante. An der linken Wand sitzt eine männliche Person an einem dreifüßigen Salontisch und streckt ihre Hand nach einer darauf stehenden Schüssel aus, auf welcher eine Speise zu bemerken ist.[5]) Am Arkosolium in der Lunette

---

1) Nach vielfacher Auslegung: Susanna zwischen den Greisen.

2) Garrucci, T. LIII u. LIV; d'Agincourt, T. IX, 1—3; Bottari, B. II, T. CXXII u. CXXIII.

3) Garrucci, T. XXXIII, 1; Bottari, B. II, T. LXXVI.

4) Garrucci, T. XXXII, 1; Bottari, B. II, T. LXXIV.

5) Lefort sagt hierzu S. 65: Je crois qu'il faut voir ici une allégorie du sacrement de l'Eucharistie.

ein Mahl; fünf Personen sitzen um einen halbrunden Tisch, darunter zwei Kinder, die mittlere Person hat den Becher am Munde, links am Ende des Tisches sitzt eine bedienende weibliche Person, neben deren Kopf man rechts die Inschrift liest AGAPE MISCE NOBIS, rechts am anderen Tischende steht eine andere weibliche Person, neben deren Kopf links die Worte IRENE PORGE CALDA sich befinden.[1]) An den Seitenwänden, links Jonas in der Laube, rechts Jonas, vom Seeungeheuer ausgespieen. An der Scheitelwand in einem Rundbild der Sonnengott mit dem Nimbus,[2]) in einem von

1) Die römischen Ausleger fassen diese Scenen allegorisch auf. Lefort sagt hierüber S. 65: Ce banquet est une représentation du banquet céleste auquel sont admis les élus dans le Paradis, c'est-à-dire une allégorie de la béatitude éternelle. Schultze (Kat. S. 135) zählt diese Bilder dem historischen Cyklus zu. Er nennt diese Familienmahle „religiöse Akte", bei denen es dem Künstler nicht immer gelungen ist, das christliche Grundmotiv klar zum Ausdruck zu bringen. Er sagt: „Es wird mit Recht allgemein angenommen, daß dieser Cyklus als ein Abbild der kommenden Paradiesesfreude, in welcher die Glieder der Familie sich wieder zusammen zu finden hofften, vorgestellt wurde." Gegen diese allgemeine Annahme bemerkt Hasenklever (S. 226): „Es kann keine Frage sein, daß alle diese Darstellungen in christlichen Gräbern aus dem antiken Grabschmuck des Todtenmahles erwachsen sind und eine Fortsetzung dieses antiken Gebrauches bilden ... Sie tragen keine Spur eines christlichen Charakters an sich, es würde ganz gewiß keinem Menschen einfallen, sie für Werke christlicher Hände zu halten, wenn sie sich nicht eben in christlichen Grabstätten befänden. ... Die Bilder haben keine andere Bedeutung, als ihre antiken Vorbilder auch, es sind etweder Darstellungen des Todtenmahles oder häusliche Scenen aus dem Leben des Verstorbenen, eine Erinnerung an das Familienglück, das der Tod zerstört hat."

2) Garrucci hält dieses Bild für die Himmelfahrt Christi, ebenso Lefort, S. 65; Schultze (Kat., S. 158 u. 160, Anm. 2) für die Himmelfahrt des Elias (vgl. Piper, Mythologie u. Symbolik, II, 144 ff.).

zwei geflügelten Rossen gezogenen Wagen auf den Wolken dahinfahrend. [1])

91) Ebendaselbst, Arkosolium mit der Gastmahlsscene Agape misce mi. In der Lunette sitzen an einer halbkreisförmigen Tafel drei Personen, ein Weib zwischen zwei Männern, von denen der rechtssitzende bebärtet ist, in wartender Haltung, an jedem Ende der Tafel eine weibliche aufwartende Person auf einem Stuhl, in der Mitte zwischen diesen steht ein zierlicher runder Anrichtetisch mit der Speise, an der Erde ein Weinkrug, am Tische rechts eine sechste Person, ein junger Diener oder eine Dienerin, welche ein Glas in der rechten Hand hält. Den Raum über den Köpfen der beiden männlichen Tischgäste füllen die Inschriften, rechts AGAPE MISCE MI, links IRENE DA CALDA; an jeder Seite des Bildes eine Taube. An den Seitenwänden, links Jonas, von dem Seethier verschlungen, rechts Jonas unter der Laube, darüber je ein ornamentaler Kopf in einem Blattkranz. An der Scheitelwand in einem Rundbild der Gute Hirt mit dem Stab und der Flöte, das Schaf auf den Schultern. [2])

92) Ebendaselbst, Arkosolium mit der Gastmahlsscene Agape da calda: Am Arkosolium der Hinterwand in der Lunette sitzen fünf Personen, darunter eine Frau, an einer halbkreisförmigen Tafel, davor ein dreifüßiger Tisch mit einem Fisch oder einem Zicklein, rechts und links davon zwei weibliche Halbfiguren; über

1) De Rossi, B. A. C. 1882, T. IV; Garrucci, T. LVI, 3—5; d'Agincourt, T. IX, 15.

2) De Rossi, B. A. C. 1882, T. III; Garrucci, T. LVI, 1 u. 2; d'Agincourt, T. VI, 5; Bottari, B. II, T. CXXVII.

den Köpfen der Tischgäste die Inschriften, links AGAPE DA CALDA, rechts IRENE MISCE. An den Seitenwänden, links und rechts Oranten. An der Scheitelwand Noah (schwer zu erkennen). Außerhalb des Arkosoliums an der Wand Blumen und Genien. An der Eingangswand Oranten. [1])

93) Ebendaselbst, Arkosolium mit der Gastmahlsscene Agape porge calda: In der Lunette drei Tischgäste, zwei Männer und ein Weib auf den halbkreisförmigen Ruhekissen, davor ein Tisch mit dem Fisch oder Zicklein, rechts und links je eine weibliche Person (theilweise zerstört); in der Höhe über den Köpfen der Tischgäste die Inschriften, links AGAPE PORGE CALDA, rechts IRENE MISCE. An der rechten Seitenwand Jonas unter der Kürbislaube. An der Scheitelwand Noah in der Arche. Das Bild der linken Seitenwand ist zerstört. [2])

94) Ebendaselbst, in einem anderen Kubikulum: Am Arkosolium der Hinterwand in der Lunette Reste von einer Gastmahlsscene mit fünf Personen. An der rechten Seitenwand Christus, die sieben Brodkörbe berührend. An der Scheitelwand Noah in der Arche. (Das Übrige ist nicht mehr vorhanden, die Malereien sind nur schwer zu erkennen). [3])

95) Ebendaselbst, in einem anderen Kubikulum: Am Arkosolium der Hinterwand in der Lunette einige Köpfe (vielleicht die Reste einer Gastmahlsscene). An den Wänden, links die Auferweckung des Lazarus, rechts Christus, die Brodkörbe be-

---

1) De Rossi, B. A. C. 1882, T. V.
2) De Rossi, B. A. C. 1882, T. VI.
3) Lefort, S. 67, No. 81.

rührend. An der Scheitelwand in einem Rundbild Noah in der Arche. [1])

96) Ebendaselbst, Kubikulum 9 nach Bosio: An der Wölbung in einem runden Mittelbilde der Gute Hirt mit der Flöte, das Schaf auf den Schultern, zwischen zwei Bäumen und zwei Schafen; ringsherum in vier Feldern Moses, Wasser aus dem Felsen schlagend, Moses, die Gesetzestafeln empfangend, Christus, die sieben Brodkörbe berührend, das vierte Bild ist zerstört; in vier weiteren Feldern phantastische Ornamente und Figuren, von Gezweig umgeben; in den vier Ecken je ein Schaf, mit einem Palmblatt, an die Schulter gelehnt, und einem Gefäß auf dem Rücken, von einem Nimbus umgeben (sehr beschädigt). An der linken Wand zwischen den Lokuli Blumen- und Blättergewinde. [2])

97) Ebendaselbst, Arkosolium in einer Gallerie: In der Lunette die Auferweckung des Lazarus. An der linken Wand Moses, Wasser aus dem Felsen schlagend. An der Scheitelwand eine Orante. An der rechten Wand eine bärtige Person (schwer zu erkennen; die Bilder sind überhaupt stark beschädigt). [3])

98) Agnes-Katakombe, Kubikulum 4 nach Bosio: An der Wölbung in einem runden Mittelbilde der Gute Hirt, das Schaf auf den Schultern, zwischen zwei Schafen; in den sich daran anschließenden Feldern Moses, Wasser aus dem Felsen schlagend, und die Auferweckung des Lazarus; in den Ecken

---

1) Lefort, S. 67, No. 82.
2) Garrucci, T. XLVIII, 2; Bottari, B. II, T. CXIII.
3) Lefort, S. 69, No. 84.

Vögel. Das Uebrige ist durch Verwendung des Kubikulums zu einer Gallerie vernichtet worden. [1])

99) Domitilla-Katakombe, Arkosolium in einer Gallerie: An den gewölbten Wänden in der Mitte der Gute Hirt, das Schaf auf den Schultern, zwischen zwei Schafen und zwei Oranten; links Moses, Wasser aus dem Felsen schlagend. [2])

100) Ebendaselbst, ein anderes Arkosolium in derselben Gallerie: An den gewölbten Wänden dieselbe Dekoration bis auf die beiden Oranten, wie in Nr. 99. [3])

101) Ebendaselbst, Kubikulum 1 nach Bosio: Das Kubikulum ist oval, die beiden Schmalseitenwände laufen nach der Decke in Apsiden aus. In der linken Apsis in der Mitte der Gute Hirt, bärtig; zu beiden Seiten die vier Jahreszeiten in vier Scenen, rechts der Frühling als nackter rosenpflückender Jüngling, daneben der Sommer als Schnitter mit der Sichel in der Hand, links der Herbst als Jüngling, fast unbekleidet, in der rechten Hand eine Weintraube, in der linken ein Füllhorn, daneben der Winter als Landmann, den Spaten auf der Schulter, auf ein Feuer zugehend, dabei ein Baum ohne Blätter (der gegenwärtige Zustand des Gemäldes läßt das Einzelne nicht mehr erkennen). In der rechten Apsis Christus, zwischen acht Jüngern sitzend, welche stehen, an den Enden des Halbkreises je eine sitzende Figur (Petrus und Paulus?). [4]) An der Hinter-

1) Garrucci, T. LXV; Bottari, B. III, T. CLI.

2) Lefort, S. 69, No. 86.

3) Lefort, S. 70, No. 87.

4) In einem Fries unterhalb der Wölbungen will Garrucci den Auszug der Juden aus Aegypten und die Juden in der Wüste sehen. Gegenwärtig sind aber diese Malereien nicht mehr zu erkennen.

wand eine weibliche Figur und davor ein großes Gefäß, das auf Löwenklauen steht. In den vier Arkosolien die vier Jonas-scenen.[1])

102) In einer Grabkammer der Katakomben von Kyrene: An der Wölbung eines Arkosoliums spielende Genien, ein Pfau und Vögel, Weinranken mit Trauben. An den Wänden Pflanzen-ornamente.[2])

103) Ebendaselbst, in einer anderen Kammer: Auf der Rückwand eines Arkosoliums der Gute Hirt zwischen sechs gehörnten Schafen und zwei Bäumen, das Schaf auf den Schultern, in der Rechten den Stab, in seinem lockigen Haar ein Epheukranz; hinter der Scene in einem Halbkreise sieben größere Fische verschiedener Gattung.[3])

Mitte des vierten Jahrhunderts, nach dem Frieden der Kirche.

104) Kallistus-Katakombe, Treppe A: An der Decke in einem runden Mittelbilde die Reste einer männlichen oder weiblichen Figur; in den Kassetten Blumensterne. An den Wänden zwischen den Lokuli Vögel und Blumengewinde.[4])

---

1) Garrucci, T. XX, 4, XXI, XXII; d'Agincourt, T. VIII, 5 u. 6 u. XII, 6 u. 9; Bottari, B. II, T. LIV—LVII.

2) Pacho, Relations d'un voyage dans la Marmarique, la Cyrenaïque et les Oasis d'Audjelah et de Maradèh, Paris 1827, S. 208, T. 55; Smith and Porcher, History of the recent discoveries at Cyrene, London 1864, T. 17.

3) Pacho, S. 208 ff., T. 51; Garrucci, B. II, T. CV; Schultze, Kat., S. 288.

4) De Rossi, R. S., B. II, T. XXII; Garrucci, T. XI, 2.

105) Ebendaselbst, Arkosolium M 34: In der Lunette zwischen Blumenzweigen ein blättersprossender Baumstamm, der mit seinen Ästen ein Kreuz bildet, darunter an jeder Seite eine Taube. An den Wänden Weinlaub und Trauben, dazwischen fliegende Vögel. [1])

106) Ebendaselbst, in der Region des Papstes Liberius, Wand F 3: Über der Thür eines Kubikulums in der Mitte ein Baum, der seine Äste in Kreuzform ausbreitet, darunter an jeder Seite ein Schaf, rechts und links davon Vögel und Blumen. [2])

107) Balbina-Katakombe, an einem Arkosolium: In der Lunette zwischen zwei männlichen Figuren eine Orante. An den Seitenwänden, links die Anbetung der Magier, rechts die Jünglinge im Feuerofen. Das Bild an der Scheitelwand ist zerstört.[3])

108) Domitilla-Katakombe, an einem einzelnen Arkosolium: In der Lunette zwischen zwei Tauben in einem Rundbilde ein Frauenportrait. An den Seitenwänden, links Daniel zwischen den Löwen, rechts Moses, Wasser aus dem Felsen schlagend. An der Scheitelwand im Rundbild der Gute Hirt, das Schaf auf den Schultern. [4])

109) Agnes-Katakombe, Kubikulum der Maria, an einem Arkosolium: In der Lunette eine junge Frau mit reichem Haar- und Halsschmuck in betender Stellung mit ausgebreiteten Armen, auf ihrem Schooße ein Knabe, zu beiten Seiten der Gruppe

---

1) De Rossi, R. S., B. III, T. XI u. XII; Perret, B. I, T. LV.
2) De Rossi, R. S., B. III, T. XXXVI.
3) De Rossi, B. A. C., 1867, S. 5; Lefort, S. 73, No. 92.
4) Garrucci, T. XXXII, 2; Bottari, B. II, T. LXXV.

das Monogramm Christi ☧ [1]). An den Seitenwänden, links eine Orante in derselben Kleidung, wie die Frau auf der Rückwand, rechts ein bärtiger Orant; beides sind Kniestücke. An der Scheitelwand in einem Rundbild die Büste eines Jünglings mit gescheiteltem, in Locken auf die Schultern fallendem Haar.[2])

110) Ebendaselbst, Kubikulum 1 nach Bosio: An der Wölbung der Wand im mittleren Rundbild Christus, bärtig, zwischen zwei Körben sitzend; in den vier sich anschließenden Lunetten der Paralytische, sein Bett tragend, Moses, Wasser aus dem Felsen schlagend, die Auferweckung des Lazarus, und Moses, sich die Schuhe ausziehend; an jeder Seite dazwischen eine Orante zwischen Schafen; in den Ecken Blumenvasen. An der Eingangswand zwischen beflügelten Genien ein laufendes Pferd.[3]) Am linken Arkosolium in der Lunette Jonas, in's Meer gestürzt, und Jonas, an's Land gespieen; an den Seitenwänden Jonas, unter der Kürbislaube, links sitzend, rechts liegend; an der Scheitelwand Noah in der Arche mit der Taube. Am Arkosolium an der Hinterwand in der Lunette sieben Körbe; an der Wölbung Spuren einer Gastmahlsscene. Am rechten Arkosolium an den Seitenwänden, links Daniel zwischen den Löwen, rechts die drei Jünglinge im Feuerofen; an der Scheitelwand der Gute

1) Von den römischen Auslegern wird das Bild jetzt als Maria mit dem Kinde gedeutet. Schultze (Archäol. Stud., S. 185—188) erkennt es als Maria-Darstellung nicht an, ebensowenig Hasenklever (S. 243).

2) De Rossi, Images de la Vierge, T. VI; Garrucci, T. LXVI, 1; Perret, B. II, T. V—VII; d'Agincourt, T. XI, 8.

3) Nach Garrucci's Meinung ein Hirsch.

Hirt mit der Hirtenflöte, das Schaf auf den Schultern, zwischen zwei Schafen und zwei Bäumen.[1])

111) Katakombe der hhl. Petrus und Marcellinus, im Kubikulum des Opfers Abrahams: Am Arkosolium rechts in der Lunette Abraham, in der rechten erhobenen Hand das Messer, an der linken Isaak, rechts und links ein Schafbock; an den Seitenwänden, links eine Orante, rechts ein Orant; an der Scheitelwand ein Vogel. Außerhalb des Arkosoliums an der Wand Blumengewinde und Schalen, an jeder Seite ein geflügelter Genius. Am Arkosolium der Hinterwand an den Seitenwänden, rechts Jonas, an's Ufer geworfen, links unter der Laube; an der Scheitelwand eine Frauenbüste. Außerhalb des Arkosoliums dieselbe Dekoration, wie an der Wand rechts.[2])

112) Katakombe des hl. Cyriacus, am Arkosolium des Zozimianus: In der Lunette Christus mit dem Nimbus zwischen zwei Aposteln, an jeder Seite eine fliegende Taube. An der Wölbung, im linken Feld Christus mit dem Nimbus, sitzend, vor ihm eine Orante, im rechten Feld dieselbe Scene. An der Scheitelwand in einem Rundbild der Gute Hirt zwischen zwei Bäumen und zwei Schafen, den rechten Arm wie beim Reden ausgestreckt, den linken auf den Stab gestützt. Außerhalb des Arkosoliums an der Wand Jonas unter der Laube, Moses, die Schuhe ausziehend, und andere Figuren, die durch die Oeffnungen von Lokuli größtentheils zerstört sind.[3])

---

1) Garrucci, T. LX—LXII; Perret, B. II, T. XXX—XXXVII; Bottari, B. III, T. CXXXIX—CXLIII.

2) Lefort, S. 75, No. 96.

3) De Rossi, B. A. C., 1876, T. VIII u. IX; Perret, B. III, T. XLIII u. XLIV; d'Agincourt, T. IX, 8.

113) Domitilla-Katakombe, Kubikulum 2 nach Bosio: An der gewölbten Decke im mittleren Rundbild ein Mann auf erhöhtem Sessel, ihm zu Seiten stehen zwei Personen, vor ihm knieen drei andere, die er zu segnen scheint, in der Mitte ein Brodkorb;[1]) die rings um dieses Bild befindliche Fläche ist in zehn Felder getheilt, in fünf kleinere und fünf größere, davon enthalten die ersteren je einen Pfau mit ausgebreitetem Gefieder, auf einer Kugel stehend, die letzteren Moses, Wasser aus dem Felsen schlagend, Christus und die sieben Körbe, das Opfer des Abraham, die Jünglinge im Feuerofen, Noah in der Arche mit der Taube. An der Wölbung eines Arkosoliums, links eine Orante, rechts der Paralytische mit dem Bett, darüber Adam und Eva. An jeder Seite eines anderen Arkosoliums in derselben Reihenfolge eine sitzende Person, einen Korb mit Schriftrollen bei sich, darüber Daniel zwischen den Löwen.[2])

114) Ebendaselbst, in einem Fries zwischen den Lokuli an der Treppe, die nach dem Kubikulum des hl. Nereus führt: Der Gute Hirt, mit der Flöte in der rechten Hand, sitzt zwischen mehreren Thieren.[3])

115) Kallistus-Katakombe, Arkosolium P 42: In der Lunette eine Frau vor einem Tisch, der mit Gemüsewaaren beladen ist,

---

1) Bottari sieht darin eine Darstellung des Wunders der Brodvermehrung; Garrucci die Predigt eines Lehrers, vielleicht eines Papstes vor den in einer Katakombe versammelten Gläubigen, de Rossi u. A. eine Ertheilung des Bußsakraments.

2) Garrucci, T. XXIII, 1 u. 2 u. XXIV; d'Agincourt, T. XII, 13; Bottari, B. II, T. LIX—LXI.

3) Garrucci, T. XXXIV, 2.

(offenbar eine Krämerin, die hier beigesetzt ist). An den Wänden Weinranken mit Trauben und Vögeln. Außerhalb des Arkosoliums an der Wand Moses, Wasser aus dem Felsen schlagend, Blumengewinde. [1])

116) Ebendaselbst, in der unbenannten Region zwischen der Kallistus-Katakombe und derjenigen der hl. Balbina, an der Wand über der Thür eines Kubikulums: Christus, unbärtig, ohne Nimbus, sitzt auf erhöhtem Lehnsessel zwischen den zwölf Aposteln. [2])

117) Ebendaselbst, in einem Kubikulum an der hinteren Wand: Christus mit dem Nimbus, unbärtig, sitzt mit erhobenen Händen zwischen vier männlichen Personen [3]), welche stehen; zu beiden Seiten des Kopfes Christi das konstantinische Monogramm. [4])

118) Ebendaselbst, an der Wand über der Thür des eben genannten Kubikulums: Zwei Hirsche, die das Wasser trinken, das von einem Felsen fließt. [5])

119) Kallistus-Katakombe, Arkosolium L 28: In der Lunette Blumen und Blumengewinde. An den Seitenwänden, links die Auferweckung des Lazarus, rechts das Opfer Abrahams (fast ganz zerstört). An der Scheitelwand in einem von einem

---

1) De Rossi, R. S., B. III, T. XIII.

2) Garrucci, T. XVIII, 1.

3) Nach römischer Auslegung stellen dieselben die vier Evangelisten vor, links Matthäus, und Markus, bärtig, rechts Lucas und Johannes, unbärtig.

4) Garrucci. T. XVII, 2; Perret, B. I, T. L.

5) De Rossi, B. A. C., 1865, S. 12.

Rechteck umschlossenen Rundbild Christus zwischen zwei Brodkörben, von denen er den einen mit dem Stabe berührt.[1])

120) Prätextatus-Katakombe, Arkosolium der Celerina: In der Lunette das konstantinische Monogramm Christi zwischen zwei Tauben; darunter drei Schafe, dabei die Inschriften Celerina, Spes, Ge . . . oder Te . . . An den Seitenwänden, links Sixtus II. und eine andere Person, deren Name nicht mehr vorhanden ist, rechts Paulus und Petrus (sehr beschädigt). Unterhalb der Oeffnung des Arkosoliums an der Wand ein Schaf zwischen zwei Wölfen, darüber die Inschrift Suzanna-Senioris (für Seniores); links von der Oeffnung Petrus, rechts eine unbärtige unbenannte Person.[2])

121) Domitilla-Katakombe, Kubikulum der Veneranda, am Arkosolium: In der Lunette eine Orante mit der Inschrift Veneranda, rechts von ihr die hl. Petronilla, welche mit dem Finger auf einen Korb mit Schriftrollen zeigt; über dem Korbe bemerkt man ein aufgeschlagenes Buch; daß die Scene in einem Garten vor sich geht, ist durch Blumengebüsche angedeutet (die ganze linke Seite des Bildes ist zerstört). An den Seitenwänden Blumengehänge.[3])

122) In einer Grabkammer zu Fünfkirchen in Ungarn: Am Gewölbe der Decke in quadratischem Feld acht Medaillons (davon zeigt nur eins noch vollständig eine männliche bartlose Büste, die übrigen haben alle mehr oder weniger gelitten), zwischen

1) De Rossi, R. S., B. III, T. VIII, 1.

2) Garrucci, T. XXXIX, 2 u. A. B.; Perret, B. I, T. LXXVI—LXXVIII.

3) De Rossi, B. A. C. 1875, T. I u. II.

den Medaillons Blumenkörbe und Rosenzweige, Pfaue und andere Vögel; ein Laubornament schließt die Schmalseiten des Gemäldes ab. An der rechten Seitenwand Fragmente der drei Magier (Maria und das Kind im Mittelfelde sind ebenso, wie die Malerei des dritten Feldes, zerstört). An der linken Seitenwand, Jonas, vom Schiff in's Meer geworfen, wird von dem Seeungeheuer verschluckt; darüber Jonas unter dem Epheu. An der hinteren Wand zwischen zwei männlichen Personen, die Schriftrollen in den Händen tragen, das Monogramm ☧; die Personen sind bärtig (wahrscheinlich Paulus und Petrus). Die Eingangswand zeigt Laubornament. [1])

Ende des vierten, Anfang des fünften Jahrhunderts.

123) Kallistus-Katakombe, Arkosolium AB6: An den Seitenwänden Oranten. An der Scheitelwand in einem Rundbild ein Vogel mit ausgebreiteten Flügeln. [2])

124) Ebendaselbst, Arkosolium B7: An der Scheitelwand in einem Rundbild der Gute Hirt zwischen zwei Schafen, die Hirtenflöte in der Hand. Die anderen Felder sind ganz zerstört. [3])

125) Ebendaselbst, Kubikulum A11: An der Wand Adam und Eva in Lebensgröße (fast ganz zerstört), Spuren von Blumen, Guirlanden und Vögeln. [4])

---

1) Koller, Prolegomena in historiam episc. Quinqueeccl., S. 25 ff; Henszlmann, Die altchristliche Grabkammer in Fünfkirchen (in den Mittheil. der K. K. Central-Commission, Wien 1873, S. 57 ff.); Schultze, Kat. S. 334 ff.

2) De Rossi, R. S., B. III, T. XXXVII, 1.

3) De Rossi, R. S., B. III, T. XXXV.

4) Lefort, S, 85, No. 114.

126) Ebendaselbst, Arkosolium A 9: In der Lunette, Christus mit dem Nimbus und langem lockigen Haar sitzt auf einem Sessel und berührt die Hand eines vor ihm stehenden Mannes; eine andere Person sieht man hinter dem Sessel Christi; an jeder Seite ein Kasten mit Schriftrollen.[1]) An den Seitenwänden Oranten. An der Scheitelwand in einem Rundbild die Büste Christi mit dem Nimbus (stark beschädigt).[2])

127) Ebendaselbst, Arkosolium A 10: An der Seitenwand links Moses, Wasser aus dem Felsen schlagend; die übrigen Bilder sind zerstört. Außerhalb des Arkosoliums an der Wand die Nachahmung eines Gartengitters und der Gute Hirt, sich auf den Stab stützend (stark beschädigt).[3])

128) Katakombe des hl. Sebastianus, Kubikulum F: An der Hinterwand in einer Lunette drei Felder, links eine Orante, daneben ein Stern, rechts eine unbekleidete Gestalt, deren rechte Hand zur Faust geballt ist, während die linke einen Stab hält,[4]) in der Mitte das Lamm an einem Berge, daneben eine männliche Person.[5])

129) Ebendaselbst, in einem Lichtschacht: Christus mit dem

1) Nach römischer Auffassung wären die beiden Personen Vertreter des alten und neuen Gesetzes.

2) De Rossi, R. S., B. III, T. XXXVIII.

3) De Rossi, R. S., B. III, T. XXXVII, 2.

4) Diese Figur ist von Garrucci als Fischer, von Marucchi als Athlet und zwar als Akontist gedeutet worden. Vgl. Kraus, Real-Encyklopädie der christlichen Alterthümer, II, S. 90.

5) Marucchi u. A. sehen in ihr den Guten Hirten mit dem Schaf auf den Schultern; gegenwärtig ist das Schaf nicht mehr zu erkennen. — Marucchi, Un ipogeo recentemente scoperto nel cimetero di S. Sebastiano, T. II; Garrucci, II, S. 11, T. CCCCXI, 3.

Nimbus, unbärtig, mit lockigem Haar, halb aus den Wolken hervorragend, streckt seine rechte Hand über einen Mann aus, der links auf der Erde steht, eine zweite Person, rechts stehend, erhebt einen Arm zum Himmel.[1]) Auf der Nebenwand eine Anzahl von Personen, von denen nur Weniges noch zu erkennen ist (Apostel?) [2])

130) Ebendaselbst, im Kubikulum der Krippe: An den Seitenwänden des Arkosoliums, links Moses, Wasser aus dem Felsen schlagend, das ein Mann mit seinen Händen auffängt, rechts eine Orante. An der Scheitelwand Christus im Brustbild mit dem Nimbus, unbärtig, darunter auf einem Bett in Gestalt eines vierfüßigen Gestelles das Kind mit dem Nimbus, hinter welchem man die Köpfe des Ochs und Esels erblickt.[3])

131) Katakombe S. Cyriaci, an einem Arkosolium: In der Lunette Christus mit dem Nimbus, bärtig, zwischen den fünf klugen und fünf thörichten Jungfrauen, die ersteren mit brennenden, die letzteren mit verlöschten oder zu Boden geworfenen Lampen. An den Seitenwänden, links Christus mit dem Nimbus und Petrus, ein Hahn daneben auf einer Säule (die Ankündigung der Verleugnung Petri), rechts zwei Paare Männer und Frauen, die ihre Kleider ausbreiten, um kleine runde Gegenstände aufzufangen (die Juden in der Wüste, das Manna sammelnd?).

1) Garrucci hält das Bild für die Darstellung der Krönung eines Heiligen oder Märtyrers durch den Herrn; Perret sieht darin die Ueberreichung der Schlüssel an Petrus.

2) Garrucci, T. LXXXIX, 1 u. 2; Perret, B. I, T. VI—VIII.

3) Diese Darstellung der Krippe ist bis jetzt einzig in den Katakombenmalereien, dagegen kommt sie häufig auf Sarkophagen vor. — De Rossi, B. A. C., 1877, T. I u. II.

An der Wand außerhalb des Arkosoliums ein Mann in phrygischer Kleidung (jedenfalls ein Magier), der mit dem Finger in die Höhe zeigt, wo man das von einem Kreis umzogene Monogramm Christi erblickt; unterhalb der Oeffnung eine Orante zwischen zwei männlichen Personen, die vor ihr eine Gardine öffnen.[1])

132) Domitilla-Katakombe, Arkosolium in einer Gallerie: In der Lunette Christus, sitzend zwischen zwei Aposteln (nur theilweise erhalten). An den Wänden Palmblätter. Außerhalb des Arkosoliums an der Wand, links Christus mit dem Nimbus, darunter Laubwerk, rechts Moses, Wasser aus dem Felsen schlagend, darunter ebenfalls Laubwerk. (Diese Malereien sind monochrom, roth.)[2])

133) Ebendaselbst, im Kubikulum der muthmaßlichen Verkündigung: An der Wölbung ein Brustbild Christi mit dem Nimbus. An der linken Wand die Anbetung der Magier, das Kind auf dem Schooß der Maria. An der hinteren Wand, Christus mit dem Nimbus sitzt zwischen den zwölf Aposteln, die ebenfalls sitzen. An der rechten Wand die Auferweckung des Lazarus, und in einem anderen Felde eine Person mit dem Nimbus, sitzend, vor ihr stehen drei andere Personen, die ebenfalls durch den Nimbus ausgezeichnet sind.[3])

---

1) De Rossi, B. A. C., 1863, S. 76; Garrucci, T. LIX, 2.

2) Lefort, S. 83, No. 112.

3) De Rossi glaubt in dem Kubikulum dasjenige gefunden zu haben, in dem Boldetti eine Anbetung der Magier und eine Verkündigung gesehen hat. Die letzte Scene als Verkündigung zu deuten, ist aber ganz willkürlich. — De Rossi, B. A. C., 1879, T. I u. II.

134) Ebendaselbst, Kubikulum des Diogenes, am Arkosolium: In der Lunette der Fossor Diogenes (ein Theil der Malerei ist von der Wand abgehoben und befindet sich jetzt im christlichen Museum der vatikanischen Bibliothek). An den Seitenwänden, links die Auferstehung des Lazarus, rechts Moses, Wasser aus dem Felsen schlagend, das eine Person trinkt, darüber der Apostel Paulus mit der Rolle in beiden Händen, neben sich einen Kasten. Von dem entsprechenden Bilde auf der gegenüberliegenden Wand sieht man nur noch den Kasten. Auf der Wand zwei Tauben.[1])

135) Ebendaselbst, an einem einzelnen Arkosolium: In der Lunette Petrus und Paulus. An der Wölbung Christus mit dem Nimbus unter den zwölf Aposteln, alle sitzend, von den Aposteln trägt nur einer den Nimbus.[2])

136) Agnes-Katakombe, Arkosolium 2 nach Bosio: In der Lunette, Christus mit dem Nimbus sitzt zwischen Petrus und Paulus, welche stehen, auch sie haben den Nimbus. An den Seitenwänden, links eine Orante, rechts ein Wagen mit einem Fasse, von einem Pferde oder Esel gezogen. An der Scheitelwand der Gute Hirt zwischen zwei Schafen.[3])

137) Generosa-Katakombe, an einem Arkosolium: In der Lunette Reste von dem Brustbild einer Orante. Außerhalb der Oeffnung an der Wand, rechts der Gute Hirt zwischen zwei

---

1) Garrucci, T. XLI 1; Perret, B. I, T. XXX; d'Agincourt, T. XII, 1.

2) Marangoni, Acta S. Victorini, S. 40; de Rossi, B. A. C., 1877, S. 131.

3) Garrucci, T. LXVII, 1; Perret, B, II, T. L u. LI; Bottari, B. III, T. CLV.

Schafen, in der rechten Hand die Hirtenflöte, in der linken den Stab, in der Höhe Reste von der Darstellung des Opfers Abrahams, darunter ein Lamm.[1])

138) Katakombe S. Gennaro dei Poveri in Neapel, obere Region, am Arkosolium einer Gallerie in der Wölbung: Die Büste einer Orante, rechts und links von ihr je ein aufgeschlagenes Buch; auf den Blättern des einen liest man Joannis, Marcus, auf den des anderen Mattius ... Ueber dem Kopf der Orante sieht man das Monogramm ☧, links unten die Inschrift Bitalia, rechts in pace.[2])

139) Ebendaselbst, obere Region, in dem großen Saale auf der rechten Seite in einem Kubikulum: Rechts in der Lunette Paulus, ein Buch haltend, führt den verstorbenen Laurentius, welcher in der linken Hand einen Kranz trägt, beide Personen sind mit dem Namen gekennzeichnet; links in der Lunette dieselbe Scene ohne Beischriften.[3])

140) Severus-Katakombe[4]) in Neapel: Am linken Arkosolium in der Wölbung zwischen zwei bärtigen Heiligen mit dem Nimbus das reich verzierte Kreuz (die Heiligen Petrus und Paulus?)[5]); an der Wand außerhalb der Oeffnung, rechts eine jugendliche Figur ohne Nimbus, welche den rechten Arm hoch

---

1) De Rossi, R. S., B. III, T. L; Garrucci, T. LXXXV, 3 u. 4.

2) Garrucci, T. XCIX, 1; Salazaro, Studi sui monumenti dell Italia meridionale, T. I.

3) Garrucci, T. C, 1 u. 2.

4) Nach dem Bischof dieses Namens, welcher am Ende des 4. Jahrhunderts mehr als 46 Jahre lang die Diöcese Neapel verwaltet hat.

5) Nach Garrucci die hhl. Januarius und Severus.

erhebt, darüber die Wortreste saNCTVS EVTHyches[1]); die Figur auf der linken Seite der Wand ist zerstört. Am Arkosolium der hinteren Wand in der Wölbung ein Jüngling in reicher Kleidung, in der Linken ein aufgeschlagenes Buch haltend, die Rechte wie zum Reden erhebend; über ihm ein großer Lorbeerkranz; neben ihm vier Heilige, je zwei zu beiden Seiten, mit dem Nimbus; die mittleren sind Petrus und Paulus. Am Arkosolium der rechten Wand, außerhalb der Oeffnung links ein Heiliger, ein kleines Kreuz tragend, ohne Nimbus, nach der Inschrift SANCTVS PROTASIVS.[2])

Im Laufe des fünften Jahrhunderts.

141) Katakombe der hhl. Petrus und Marcellinus, im Kubikulum der Heiligen: Auf der ersten Hälfte der in zwei Theile getheilten Wölbung Christus in der Mitte, sitzend, mit dem Nimbus, mit der Rechten segnend, in der Linken ein offenes Buch haltend; zu beiden Seiten, rechts Petrus, links Paulus. Auf der zweiten Hälfte das Lamm mit dem Nimbus, in der Mitte auf einem Hügel stehend, von dem sich vier Ströme ergießen; zu beiden Seiten vier Heilige, dem Lamme zunächst links Petrus, rechts Marcellinus, neben diesem Tiburtius, neben jenem Gorgonius; sie strecken alle die Hand gegen das Lamm aus und sind von einander durch Ornamente getrennt; unter dem Nimbus des Lammes liest man das Wort Jor-das.[3])

---

1) Eutyches und Protasius theilten nach der kirchlichen Ueberlieferung das Martyrium mit Januarius.

2) Garrucci, T. CV, A 1—3; Stornaialo, Ricerche sulla storia ed i monumenti dei S. S. Eutichete ed Acuzio (Napoli 1874), T. I; Salazaro, T. II.

3) Garrucci, T. LVIII, 1; Bottari, B. II, T. D.

142) Kallistus-Katakombe, Kubikulum der hl. Cäcilie, an den Wänden des Lichtschachtes: Drei männliche Figuren, über den Köpfen die Namen Policamus, Sabastianus und Curinus; darüber in einem Zwischenstreifen ein lateinisches Kreuz zwischen zwei Schafen und darüber eine große Orante.[1])

143) Katakombe S. Gennaro dei Poveri in Neapel, obere Region, in dem großen Saal (Kapelle) auf der rechten Seite in einer Grabnische: Zwischen Palmen eine Orante, welcher eine Hand von oben einen Kranz darreicht. Außerhalb der Oeffnung an der Wand zu jeder Seite ein Heiliger mit dem Nimbus.[2])

144) Ebendaselbst, auf der rechten Seite an einem Arkosolium: In der Lunette zwischen vier brennenden Fackeln drei Personen als Oranten, links eine Frau — Ilaritas —, in der Mitte ein Mädchen — Nonnosa —, rechts ein Mann — Theotecnus —, alle drei in betender Stellung; die Erwachsenen in halber, das Kind in ganzer Figur (wahrscheinlich die hier Bestatteten). An den Wänden Weinlaub.[3])

145) Ebendaselbst, an einem anderen Arkosolium derselben Seite: In der Lunette zwischen zwei Leuchtern und vier Palmen die Büste eines Verstorbenen als Orans, dazu die Inschrift Hic requiescit Proculus. An den Wänden Weinlaub.[4])

146) Ebendaselbst, an einem Arkosolium der anstoßenden Gallerie, in der Lunette: Der hl. Januarius in jugendlicher Gestalt als Orans, mit dem Nimbus, in welchem das Monogramm

1) De Rossi, R. S., B. II, T. V u. VII; Garrucci, T. X.
2) Garrucci, T. XCIX, 2.
3) Garrucci, T. CI, 2.
4) Garrucci, T. CI, 1.

A☧ω eingeschrieben ist[1]), als Beschützer in der Mitte von zwei hier Beigesetzten, Cominia und Nicatiola, Mutter und Tochter, welche in betender Stellung dargestellt sind. Ueber dem Haupte des Heiligen die Inschrift SANCTO MARTYRI IANVARIO, zu beiden Seiten davon das Monogramm ☧.[2])

147) Ebendaselbst, in derselben Gallerie, an einem anderen Arkosolium: In der Lunette in einem von Lorbeer und Weinlaub umgebenen Rundbild die Büste des Beigesetzten Heleusinius, die Inschrift lautet:

SCE MEM (sanctae memoriae)
HELEVSI NIVS

An den Wänden an jeder Seite ein offenes Buch und Blumenornamente.[3])

148) Ebendaselbst in der Gallerie, die dem Saale parallel läuft, an einem Arkosolium an den Seitenwänden: Petrus und Paulus als Brustbilder, darüber das Monogramm ☧.[4])

149) Katakombe della Sanità (S. Gaudiosus), an dem Arkosolium einer Krypte: In der Lunette Petrus, bärtig, kahlköpfig, ohne Nimbus, mit der Inschrift S̄PETRVS zwischen einem Verstorbenen, PASCENTIVs, und einer anderen Person, die segnend die Hand erhebt, wahrscheinlich ein Heiliger.[5]) An den Wänden Blumenornamente.[6])

---

1) Es ist das älteste uns bekannte Bild des hl. Januarius.
2) Garrucci, T. CII, 2.
3) Garrucci, T. CII, 1.
4) Garrucci, T. CIII, 2; Salazaro, T. IV.
5) Nach Garrucci der hl. Gaudiosus.
6) Garrucci, T. CIV, 2.

150) Alexandrien, Katakombe südwestlich von der Stadt, nicht weit von der sogen. Säule des Pompeius, in der Vorhalle, an der Wölbung: In der Mitte Christus, auf einem Thron sitzend, mit gespaltenem Nimbus, dabei die Buchstaben IC XC (Ἰησοῦς Χριστός); um ihn herum Brodkörbe. Links von ihm eine männliche Figur (sehr verstümmelt) mit der Beischrift ΠΕΤΡΟϹ, rechts eine ebensolche mit quadratischem Nimbus, die mit beiden Händen eine Schüssel dem Herrn darbringt, auf der zwei Fische liegen, dabei die Inschrift ΑΝΔΡΕΑϹ. An diese Mittelgruppe schließen sich rechts und links zwei weitere Scenen an. Rechts von der Hauptgruppe, durch einen Baum getrennt, sieht man drei Personen zum Mahle gelagert, darüber die Inschrift ΤΑϹΕΥΛΟΓΙΑϹΤΟΥΧΥΕϹΘΙΕΝΤΕϹ, links lagern ebenfalls sechs Personen, die mit Essen beschäftigt sind, darüber die Inschrift ΗΑΓΙΑ ΜΑΡΙΑ daneben ΠΑΙΔΙΑ. Links von dieser Gruppe sieht man in aufrechter Haltung Christus mit dem Nimbus. Es geht aus den Inschriften hervor, daß hier die Hochzeit zu Kana und dort die wunderbare Speisung dargestellt ist. [1])

1) Wescher, B. A. C., 1865, S. 57—61; De Rossi, ebendas., S. 61 bis 64, S. 73—77, 1872, S. 26 ff.; Archives des Missions scientifiques et littéraires, 2. série, B. I, S. 190; Neroutsos-Bey, Notices sur les fouilles récentes exécut. à Alexandrie (Alex. 1875), S. 29 ff.; Schultze Kat., S. 280 ff. — Das Alter des Gemäldes ist schwer zu bestimmen. Wescher hat an der Christusfigur, der mittleren wie an der der linken Gruppe, eine Uebermalung konstatirt. De Rossi ist geneigt, das ursprüngliche Gemälde der ersten Hälfte des 4., vielleicht sogar dem 3. Jahrhundert zuzuweisen. Diese Möglichkeit wäre nicht auszuschließen, wenn man der Uebermalung alle Kriterien, die auf ein jüngeres Alter deuten, zuschreibt, wie den quadratförmigen Nimbus des Andreas, die Bezeichnung ἡ ἁγία Μαρία und die

Sechstes Jahrhundert.

151) Katakombe della Sanità in Neapel, Kubikulum des hl. Nostrianus, an der Wölbung: In der Mitte die überlebensgroße Büste Christi, das Haupt mit kreuzgeschmücktem Nimbus, bärtig, mit langem wallenden Haupthaar; die Rechte hat er segnend erhoben, in der Linken trägt er ein offenes Buch; ein eigenthümlicher, halb lateinischer, halb byzantinischer Typus. In den vier Ecken in vier Rundbildern die Embleme der Evangelisten. Unter diesem Bilde sieht man da, wo der Stuck jetzt abgebröckelt ist, ein älteres Christusbild von fast gleicher Bildung, aber kleiner.[1])

152) Ebendaselbst. An dem einzigen Arkosolium dieses Kubikulums ein hohes lateinisches Kreuz in rother Farbe.[2])

Siebentes Jahrhundert.

153) Generosa-Katakombe, Kubikulum der Vier Heiligen, in der Mitte: Christus, mit dem kreuzgeschmückten Nimbus, segnet mit der Rechten, in der Linken hält er ein offenes Buch. Ihm zur Rechten der hl. Faustinianus, zur Linken der hl. Simplicius, und neben diesen der hl. Rufinianus und die hl. Viatrix. Christus sitzt, die vier Heiligen stehen und tragen Kronen in den Händen.[3])

Abkürzungen XY und IC XC. Die Entstehung des Gemäldes wird aber richtiger in die zweite Hälfte des 5. oder in das 6. Jahrhundert zu setzen sein. Vgl. Schultze, Kat., S. 284.

1) Garrucci, T. CV; Salazaro, T. IV.

2) Lefort, S. 132, No. 29°.

3) De Rossi, R. S., B. III, T. LI; Garrucci, T. LXXXV, 1 u. 2.

154) Kallistus-Katakombe, Kubikulum der hl. Cäcilie: Die hl. Cäcilie in reicher Kleidung, mit dem Nimbus, in der Stellung einer Orans.[1])

Vom achten bis zum Anfang des zehnten Jahrhunderts.

155) Pontianus-Katakombe, im Baptisterium, an der Wand: Die Taufe Christi. Christus steht bis zur halben Körperhöhe im Wasser, rechts am Ufer Johannes, der ihm die rechte Hand aufs Haupt legt, links am Ufer ein Engel. Alle drei Personen tragen den Nimbus, Christus und Johannes sind bärtig und haben wallende lange Haare. Darunter ein Kreuz, Leuchter, A und ω.[2])

156) Ebendaselbst, am Fuße der großen Treppe, an der Wölbung: Brustbild Christi. Das Haupt, von kreuzgeschmücktem Nimbus umgeben, ist kräftig, bärtig und mit langen Haaren; die rechte Hand ist zum Segen erhoben, die linke verdeckt das offene Buch. Unter dem Bilde liest man die Inschrift † DE DONIS $\overline{\text{DI}}$ GAVDIOSVS FECIT †.[3])

157) Ebendaselbst, an der linken Wand des Baptisteriums: die Krönung der hier bestatteten Heiligen Abdon und Sennen. Christus, mit dem griechischen Nimbus, bärtig, erscheint in halber Figur in der Höhe, aus einer Wolke hervorragend, und setzt mit den beiden ausgestreckten Händen dem unter ihm stehenden Abdon

1) De Rossi, R. S., B. II, T. V u. VI; Garrucci, T. XI, 1.

2) Garucci, T. LXXXVI, 3; Perret. B. III, T. LII, LV, LVII; d'Agincourt, T. X, 8; Bottari, B. I, T. XLIV.

3) Garrucci, T. LXXXVI; Perret, B. III, T. LIV.

und Sennen die Kronen auf. Die Märtyrer erscheinen in orientalischer Kleidung, mit dem einfachen Nimbus. Neben ihnen zwei andere Heilige in betender Stellung, nach den vorhandenen Inschriften Scs Milix und Scs Vincentius. [1])

158) Ebendaselbst, an der Wölbung vor dem Baptisterium: Das Brustbild Christi. Das Haupt ist mit einem kreuzgeschmückten Nimbus von Edelsteinen umgeben, zu dessen beiden Seiten sich je ein Stern befindet; der Bart ist dürftiger, wie auf dem Bilde in der Katakombe della Sanità zu Neapel (No. 151), das Gesicht voller, wie in der Pontianus-Katakombe (No. 156); aber das Haar, in derselben Weise gescheitelt, fällt in wallenden Locken auf die Schultern; die rechte Hand ist zur Brust erhoben, die linke verdeckt das offene Buch. [2])

159) Ebendaselbst, in der Halle: An der hinteren Wand die Heiligen Petrus, Marcellinus und Pollionus, alle drei mit dem Nimbus geschmückt; Petrus und Marcellinus halten je ein Buch, Pollionus eine Krone in der linken Hand, die rechte ist segnend erhoben. An der rechten Wand zwischen den Heiligen Miles und Pymenius ein lateinisches Kreuz, am Fuße, der auf einem Hügel steht, mit Blumen umwunden; die Heiligen tragen den Nimbus um's Haupt und in den Händen ein Buch. [3])

160) Kallistus-Katakombe, in der Krypte des hl. Cornelius:

---

1) Garrucci, T. LXXXVII, 1; Perret, B. III, T. LII u. LVI; Bottari, B. I. T. XLV.

2) Garrucci, T. LXXXVI, 2; Perret, B. III, T. LIII; d'Agincourt, T. X, 9; Bottari, B. I, T. XLIII.

3) Garrucci, T. LXXXVII, 2 u. 3; Perret, B III, T. LVIII u. LIX; d'Agincourt, T. X, 4—7; Bottari, B. I, T. XLVI.

An einer Wand der hl. Cornelius und der hl. Cyprianus, beide mit dem Nimbus, in priesterlichem Gewand, das Evangelienbuch in der Hand. An einem Pfeiler der hl. Sixtus II. und der hl. Optatus, in derselben Ausführung wie die vorigen. [1])

161) Ebendaselbst, in der Krypte der hl. Cäcilie: In einer Nische das Brustbild Christi, bärtig, mit dem Kreuz im Nimbus, die rechte Hand erhoben, mit der linken ein Buch haltend. Daneben auf der Wand der hl. Urbanus, in priesterlichem Gewand, mit der Tonsur; die Rechte segnet, die Linke trägt ein Buch. [2])

162) Katakombe S. Gennaro dei Poveri in Neapel, untere Region, Eingangshalle, an der hinteren Wand: Die Taufe Christi. Christus bis zu den Knieen im Wasser stehend, mit dem Nimbus; links Johannes, ebenfalls mit dem Nimbus, streckt seine Arme nach dem Herrn aus und blickt gen Himmel, wo in den Wolken die Himmelskugel sichtbar ist, von der ein Strahlenbündel ausgeht, in welchem die Taube auf Christus zu fliegt; rechts stehen zwei geflügelte Engel am Ufer, sie tragen die Kleider des Herrn in den Händen, auch sie schmückt der Nimbus. Die Figuren Christi und Johannis sind nicht mehr vollständig, unter den schadhaften Stellen sieht man auf der Wand die ursprüngliche Malerei. [3])

163) Ebendaselbst, obere Region, auf dem Gange zwischen der Eingangshalle und dem großen Saal, an der Wand: Ein

---

1) De Rossi, R. S., B. I, T. VI u. VII.
2) De Rossi, R. S., B. II, T. V u. VI.
3) Garrucci, T. XCIV, 3.

Bischof zwischen zwei betenden Personen; das Bild ist stark beschädigt. [1])

164) Ebendaselbst, in der großen Krypte, rechts vom großen Saal, an der Wand: Reste von zwei Heiligen in bischöflichem Gewande, eine Orans und ein Heiliger. [2])

165) Ebendaselbst, im Oratorium, an der rechten Wand: Zwei Personen mit dem Nimbus, die eine in bischöflicher Kleidung, die andere in langem Gewande mit nackten Füßen. Von der Inschrift, die ehemals unter diesen Figuren gestanden hat, ist heut nichts mehr wahrzunehmen; dieselbe lautete: VOTVM SOLBIMVS NOS CVIVS NOMINA DEVS SCIT, darunter stand

$\overline{\text{IC}}$	$\overline{\text{XC}}$
NI	KA [3])

166) Ebendaselbst, in der unteren Region, Eingangshalle, Kubikulum links. Man kann an den Wänden noch drei Schichten des Kalkbewurfs und drei verschiedene Malereien darauf wahrnehmen, aus dem dritten, achten und neunten Jahrhundert. Von den letzteren sind sichtbar: An der hinteren Wand der hl. Januarius in der Mitte, rechts von diesem der hl. Proculus; der dritte Heilige an der linken Seite ist nicht mehr vorhanden. An der gegenüberliegenden Wand, links $\overline{\text{SCS}}$ EVTICES und $\overline{\text{SCS}}$ FESTVS, der eine einen Kranz, der andere ein Buch in der Hand; rechts $\overline{\text{SCS}}$ DESIDERIVS und $\overline{\text{SCS}}$ ACVZIVS,

---

1) Lefort, S. 136, No. 31°.

2) Lefort, S. 136 u. 137, No. 32° u. 33°.

3) Pelliccia, De Christ. eccl. politia, B. IV, Diss. V; Jorio, Guida per le catacombe di S. Gennaro dei Poveri.

der erstere ein Buch, der zweite ein Kreuz und einen Kranz tragend.[1])

167) Ebendaselbst, im Oratorium, an der rechten Wand ein Arkosolium, als das Grab des hl. Paul III., Bischofs von Neapel, bezeichnet: Eine männliche Figur, mit dem Nimbus, in betender Stellung, dazu die Inschrift POAVLV; die Oranten, zwischen denen der Bischof stand, sind zerstört.[2])

168) Ebendaselbst, an derselben Wand ein Arkosolium, als das Grab des hl. Johannes I., Bischofs von Neapel, bezeichnet: Reste einer männlichen Figur zwischen zwei anderen, die nicht mehr zu erkennen sind.[3])

169) Ebendaselbst, untere Region, in der Eingangshalle, an der Hinterwand, wo sich die Taufe Christi (Nr. 162) befindet: Unterhalb eines Brustbildes des Herrn in einer Reihe die hll. Katharina (Ecaterina), Agathe, Eugenia, Juliana und Margerita, alle reich gekleidet, mit dem Nimbus geschmückt. Die Figur der Juliana ist beschädigt, von der Margerita nichts mehr, als der Name vorhanden. Unter dem Platz der Letzteren liest man die Inschrift † Ego Gregorius cum Maria cogumba pigere fecimus.[4])

Die wieder verlorengegangenen Katakombenbilder.

Außer diesen hier aufgeführten Bildern begegnet man bei älteren und neueren Archäologen noch einer Anzahl solcher, die

1) Stornaiolo, T. II.
2) Lefort, S. 140, No. 36°.
3) Lefort, S. 140, No. 37°.
4) Lefort, S. 140 u. 141, No. 38°.

entweder seit der Zeit ihrer Entdeckung vernichtet, unzugänglich gemacht worden oder sonst wieder verloren gegangen sind. Wir beschränken uns hier darauf, von ihnen diejenigen anzugeben, die nach den Zeichnungen älterer Forscher, Bottaris oder d'Agincourts, auch in den Werken de Rossis, Garruccis oder Anderer Aufnahme gefunden haben. Es sind dies:

1) Agnes-Katakombe, am Arkosolium 1 nach Bosio: Der Gute Hirt, das Schaf tragend; drei Jonasscenen; ein Mann in Fesseln, der von drei Personen geführt wird; das Brustbild eines Kindes und Oranten. [1])

2) Kallistus-Katakombe, an zwei Arkosolien: Der Gute Hirt; Jonas unter der Kürbisstaude; Oranten. — Der Gute Hirt; die vier Jonasscenen; die drei Jünglinge vor der Büste Nebukadnezars; die Anbetung der drei Magier; ein Greis; eine Frau und ein Kind als Oranten. [2])

3) Cyriaka-Katakombe, an einem Arkosolium: Susanna als Orante zwischen zwei Greisen(?). [3])

4) Domitilla-Katakombe, an einem Arkosolium: Christus und die sieben Brodkörbe; der Gute Hirt; Christus, ein Kind segnend(?). [4])

5) Ebendaselbst, an einer einzelnen Grabstätte: Oranten. [5])

---

1) Garrucci, T. LXVI, 2; Bottari, B. III, T. CLIV.

2) De Rossi, R. S., B. III, T. X; Garrucci, T. XXXV; Bottari, B. II, T. LXXXI u. LXXXII.

3) Garrucci, T. LIX, 1; Perret, B. III, T. XLVI; Bottari, B. II, T. CXXX.

4) Garrucci, T. XXXIII, 3; Bottari, B. II, T. LXXVII.

5) Garrucci, T. XXXIV, 1; Bottari, B. II, T. LXXVIII.

6) Ebendaselbst, auf einem Gesimsstreifen: Der Gute Hirt und Oranten. [1])

7) Ebendaselbst, an verschiedenen Grabstätten: Oranten; der Gute Hirt, sitzend ohne Schafe(?). [2])

8) Petrus- und Marcellinus-Katakombe, Kubikulum 1 nach Bosio: Der Gute Hirt; die Auferweckung des Lazarus; Christus und die sieben Brodkörbe; Jonas unter der Kürbisstaude. [3])

9) Ebendaselbst, Kubikulum 2 nach Bosio: Der Gute Hirt; Oranten; trinkende Hirsche; Fossoren. [4])

10) Ebendaselbst, Kubikulum 3 nach Bosio: Der Gute Hirt; das Opfer Abrahams; die Auferweckung des Lazarus; Daniel zwischen den Löwen; Noah in der Arche; ein Fossor. [5])

11) Ebendaselbst, Kubikulum 4 nach Bosio: Der Gute Hirt; Noah in der Arche; zwei Jonasscenen; Moses, Wasser aus dem Felsen schlagend; Jesus segnet ein Kind(?). [6])

12) Ebendaselbst, Kubikulum 5 nach Bosio: Der Gute Hirt; der Paralytische, sein Bett tragend; Oranten. [7])

13) Ebendaselbst, Kubikulum 7 nach Bosio: Ein Gastmahl von sieben Personen. [8])

14) Ebendaselbst, Kubikulum 8 nach Bosio: Das Opfer des

---

1) Garrucci, T. XXXIV, 3; Bottari, B. II, T. LXXIX.
2) Garrucci, T. XXXIV, 4, 6—8; Bottari, B. II, T. LXXX.
3) Garrucci, T. XLI, 2; Bottari, B. II, T. XCVII.
4) Garrucci, T. XLII; Bottari, B. II, T. XCIX.
5) Garrucci, T. XLIII; Bottari, B. II, T. CI.
6) Garrucci, T. XLIV; Bottari, B. II, T. CIII.
7) Garrucci, T. XLV, 2—4 u. XLVI, 1; Bottari, B. II, T. CV.
8) Garrucci, T. XLVII, 1; Bottari, B. II, T. CIX.

Abraham; die Auferweckung des Lazarus; Moses, Wasser aus dem Felsen schlagend; eine Orante. [1])

15) Ebendaselbst, Kubikulum 10 nach Bosio: Christus und fünf Brodkörbe; Moses empfängt die Gesetzestafeln; der Gute Hirt; Jonas unter der Kürbisstaude; Moses, Wasser aus dem Felsen schlagend; Oranten. [2])

16) Ebendaselbst, Kubikulum 11 nach Bosio: Der Gute Hirt; der Paralytische, sein Bett tragend; Noah in der Arche; Moses, Wasser aus dem Felsen schlagend; zwei Jonasscenen; Daniel unter den Löwen; die Auferweckung des Lazarus; Christus und fünf Brodkörbe; Fossoren. [3])

17) Ebendaselbst, Kubikulum 14 nach Bosio: Der Gute Hirt; Daniel unter den Löwen; Susanna als Orante zwischen zwei Greisen(?); Adam und Eva(?); die Anbetung der Magier; Moses, Wasser aus dem Felsen schlagend. [4])

18) Ebendaselbst, Arkosolium 2 nach Bosio: Die Auferweckung des Lazarus; Moses, Wasser aus dem Felsen schlagend; Moses, die Gesetzestafeln empfangend; eine Orante. [5])

19) Ebendaselbst, Arkosolium 3 nach Bosio: Eine Frau, Almosen austheilend; Moses, Wasser aus dem Felsen schlagend; die Auferweckung des Lazarus; Adam und Eva; das Opfer des Abraham; eine Orante. [6])

---

1) Garrucci, T. XLVII, 2 u. 3, XLVIII, 1, XLIX, 1; Bottari, B. II, T. CXI.

2) Garrucci, T. XLIX, 2 u. L, 1; Bottari, B. II, T. CXV u. CXVI.

3) Garrucci, T. L, 2 u. LI, 1; Bottari, B. II, T. CXVIII.

4) Garrucci, T. LV; Bottari, B. II, T. CXXV u. CXXVI.

5) Garrucci, T. LVII, 1; Bottari, B. II, T. CXXVIII.

6) Garrucci, T. LVII, 2; Perret, B. II, T LX; Bottari, B. II, T. CXXIX.

20) Pontianus-Katakombe, an der Wölbung und Wand einer Grabkammer: Der Gute Hirt; eine Allegorie der vier Jahreszeiten. [1])

21) Priscilla-Katakombe, an der Wölbung einer Grabkammer: Ein Hirt. [2])

22) Ebendaselbst, an der Wand und Wölbung einer Grabkammer: Die Auferweckung des Lazarus; ein Mann, einen Stab tragend; der Engel Raphael und der junge Tobias(?); Tobias mit dem Fisch(?); die Himmelfahrt des Elias(?). [3])

23) Thrason-Katakombe, Kubikulum 1 (der Priscilla-Katakombe) nach Bosio: Die drei Jünglinge im Feuerofen; sieben knieende Personen, vor ihnen sieben Brode; zwei Fische und sieben Körbe. [4])

24) Ebendaselbst, Arkosolium 2 (der Priscilla-Katakombe) nach Bosio: Das Opfer des Abraham; der Gute Hirt; Moses, Wasser aus dem Felsen schlagend; eine Orante. [5])

25) Ebendaselbst, Arkosolium 3 (der Priscilla-Katakombe) nach Bosio: Christus und die sieben Brodkörbe; die Auferweckung des Lazarus; Moses, Wasser aus dem Felsen schlagend; Noah in der Arche; der Gute Hirt; Daniel zwischen den Löwen; eine Orante. [6])

---

1) Garrucci, T. LXXXVIII; d'Agincourt, T. X, 2 u. 3; Bottari, B. I, T. XLVIII.

2) Garrucci, T. LXXIX, 1; d'Agincourt, T. VII, 1.

3) d'Agincourt, T. VII, 2—4.

4) Garrucci, T. LXVIII, 1; Bottari, B. III, T. CLVIII.

5) Garrucci, T. LXIX, 3; Bottari, B. III, T. CLXII.

6) Garrucci, T. LXX, 1; Bottari, B. III, T. CLXIV u. CLXV.

26) Ebendaselbst, Arkosolium 4 (der Priscilla-Katakombe) nach Bosio: Der Gute Hirt; der Apostel Paulus(?). [1])

27) Ebendaselbst, Arkosolium 5 (der Priscilla-Katakombe) nach Bosio: Moses, Wasser aus dem Felsen schlagend; Jonas unter der Kürbisstaude; Daniel zwischen den Löwen. [2])

28) Ebendaselbst, Arkosolium 6 (der Priscilla-Katakombe) nach Bosio: Zwei Jonasscenen; Christus, sitzend, und zwei Apostel; das Opfer Abrahams; die Jünglinge im Feuerofen; eine Orante.[3])

29) Ebendaselbst, Arkosolium 7 (der Priscilla-Katakombe) nach Bosio: Daniel zwischen den Löwen; der Gute Hirt; Jonas unter der Kürbisstaude. [4])

30) Ebendaselbst, Arkosolium 8 und 9 (der Priscilla-Katakombe) nach Bosio: Noah in der Arche; ein Orant; Fossoren. [5])

31) Ebendaselbst, Arkosolium 10 (der Priscilla-Katakombe) nach Bosio: Ein Hirt; Noah in der Arche; ein Pfau; eine Orante. [6])

32) Ebendaselbst, am Gewölbe einer Grabkammer: Eine sitzende Person und Oranten. [7])

33) Valentinius-Katakombe, in einem Kubikulum: Zwei Frauen mit dem Nimbus, sich umarmend (die Heimsuchung Mariä?); Maria mit dem Kinde, beide mit dem Nimbus; das

---

1) Garrucci, T. LXX, 3, Bottari, B. III, T. CLXVI.

2) Garrucci, T. LXXI, 1; Bottari, B III, T. CLXVII.

3) Garrucci, T. LXXI, 3; Bottari, B. III, T. CLXVIII u. CLXIX.

4) Garrucci, T. LXXII, 1; Bottari, B. III, T. CLXX.

5) Garrucci. T. LXXI, 2 u. LXXII, 2; Bottari, B. III, T.CLXXI.

6) Garrucci, T. LXXII, 3; d'Agincourt, T. XII, 7 u. 14; Bottari, B. III, T. CLXXII.

7) d'Agincourt, T. XII, 10.

Christkind heilt die kranke Salome(?); zwei Frauen waschen das Christkind, der Name — Salome — steht bei der Person links; Christus mit dem kreuzgeschmückten Nimbus, begleitet von Maria und Johannes, die ebenfalls den Nimbus tragen; der hl. Lorenzius mit dem Nimbus, kenntlich an dem beigeschriebenen Namen, und ein anderer Heiliger, bei dem der Name fehlt. [1])

34) Aus einer Grabstätte an der Via Latina: Der Gute Hirt; Hiob(?); die Auferweckung des Lazarus; Moses, Wasser aus dem Felsen schlagend; Oranten und Fossoren. [2])

Die unter den 169 Nummern aufgeführten, noch vorhandenen Katakombenbilder vertheilen sich auf die Orte und Grabstätten folgendermaßen:

Rom	Agnes-Katakombe . . .	56, 57, 58, 59, 74, 75, 76, 77, 98, 109, 110, 136.
	Balbina-Katakombe . .	107.
	Cyriakus-Katakombe . .	112, 131.
	Domitilla-Katakombe. .	1, 2, 3, 4, 30, 37, 41, 49, 72, 73, 85, 88, 89, 99, 100, 101, 108, 113, 114, 121, 132, 133, 134, 135.

1) Garrucci glaubt, daß diese Bilder unter dem Pontifikat Theodors (642—648) gemalt worden sind. — Garrucci, T. LXXXIV; d'Agincourt, T. XII, 8, 17, 18; Bottari, B. III, T. CXCI u. CXCII.

2) Garrucci, T. XL; Bottari, B. II, T. XC, XCI, XCIII.

Neapel. . . .	Katakombe della Sanità	149, 151, 152.
	Severus-Katakombe . .	140.
Alexandrien .	. . . .	150.
Kyrene. . . .	. . . .	102, 103.
Fünfkirchen .	. . . .	122.

---

2. Die Mosaiken.

Die Kunst der musivischen Malerei ist eine sehr alte. Schon den Aegyptern, Assyrern und Juden war sie bekannt; in Griechenland wie im römischen Reiche war sie geschätzt und ihre Uebung auch in den Zeiten des Verfalls nicht unterbrochen.[1]) Durch die Kostbarkeit des Materials wie durch die Mühe der Herstellung wesentlich theurer, als die Freskomalerei, war natürlich ihr Gebrauch bei Ausschmückungen von Wohnhäusern, Grab-

---

1) Im Buche Esther 1, 6 wird im Palast des Ahasveros (Xerxes) zu Susa ein „Pflaster von Alabaster und Marmor, Perlen und Schildpatt" (רִצְפַּת בַּהַט־וָשֵׁשׁ וְדַר וְסֹחָרֶת׃) erwähnt. Im Sargonpalaste zu Niniveh fand man bei neueren Ausgrabungen einzelne Wandflächen auf den Höfen höchst elegant mit figuralen Darstellungen in Mosaik aus glasirtem Thon, zu Warka in Babylonien die Außenwände von Gebäuden mit verschiedenen musivischen Mustern verziert. (Vgl. Kaulen, Assyrien und Babylonien, 1. Aufl., S. 55, 69, 99.) In Rom ließ zuerst Sulla, nachdem er den Marius besiegt hatte, den Fußboden des Tempels der Fortuna in Präneste mit Mosaiken schmücken; M. Aemilius Scaurus scheint der Erste gewesen zu sein, der zu Rom Bildwerke in Glaspasten ausführen ließ (vgl. Plinius, Hist. nat., XXXVI, 60—64).

stätten oder anderen Privatbauten im Vergleich zu jener ein verhältnißmäßig geringerer.

Am häufigsten fand das Mosaik zur Ausschmückung der Fußböden Anwendung und bestand ursprünglich aus farbigen Steinwürfeln, die man zu geometrischen Gebilden zusammenfügte; erst später kam man zu anderen Ornamenten und zum Figürlichen. Die Erfindung des gefärbten Glases und seine Verwendung an Stelle der Steinwürfel schreibt man den Griechen zu. Seitdem war man, wie Plinius sagt, im Stande, alle Farben dadurch auszudrücken, und diese Gattung der Malerei stand an Gefügigkeit keiner anderen mehr nach. So habe das Mosaik, vom Fußboden ausgehend, auch die Gewölbe in Besitz genommen. Indessen finden wir in der Kaiserzeit Wände, Gewölbe oder Decken nur ganz selten mit Mosaiken geschmückt, dagegen die Fußböden, wie z. B. in Pompeji, mit wunderbaren Kunstwerken dieser Art bedeckt. Zur Zimmerdekoration waren bei den Römern auch kleinere tragbare Mosaiken beliebt.

Die Technik der Mosaikmalerei bestand darin, die Stein- oder Glaswürfel nach der vorhandenen Vorlage auf der dazu bestimmten Fläche zu befestigen. Zu diesem Zwecke ward dieselbe mit einem Mörtel oder Kitt überzogen, die Zeichnung darauf angedeutet, und dann wurden die einzelnen Stifte, ohne Zwischenraum zu lassen, eingedrückt, geglättet und, wenn das Bild fertiggestellt war, gereinigt, polirt oder geschliffen.

Des Mosaiks bedienten sich die Christen in den ersten drei Jahrhunderten genau so, wie der anderen Kunstzweige. In den Katakomben wurde das Mosaik zu Inschriftentafeln, zum ornamentalen Wandschmuck verwendet, auch in tragbaren Bildern als

Erinnerungszeichen oder Zier der Gräber aufgestellt. Zahlreiche Spuren und einige uns erhaltene Monumente geben den Beweis dafür. Diese einzelnen Beispiele altchristlicher Kunstthätigkeit in der Mosaikmalerei wie die uns bekannten Nachrichten und Monumente antiker Mosaikgemälde erklären aber die mächtige Entfaltung dieser Kunst nach dem Frieden der Kirche im vierten Jahrhundert durchaus nicht. Und wenn wir uns auch den Umfang dieses Kunstzweiges, wie er von den alten Christen gepflegt wurde, groß vorstellen, so wird der Eindruck der Mosaiken der christlichen Kirchen des vierten und fünften Jahrhunderts immer noch ein überwältigender bleiben. Hier sehen wir zuerst die historische Mosaikmalerei im größeren Stil von erhabener Stelle uns wunderbar entgegenleuchten; und dieser Fortschritt ist ein speciell christlicher zu nennen. Es ist als wenn diese imponirenden Decken und Gewölbeflächen den Sieg, den Triumph der Kirche in ihrer Farbenpracht, in ihrer Größe und Dauerhaftigkeit verkünden wollten. Und in der That steht ja diese Entwicklung der Mosaikmalerei mit der politischen Machtstellung des Christenthums in unmittelbarem Zusammenhange. Die Kirche selbst, die Kaiser und Päpste wetteiferten miteinander in der Erbauung und kostbaren Herrichtung von Basiliken und Mausoleen. Und ebenso war die Entwicklung des altchristlichen Kirchenbaustils auf die Entfaltung der musivischen Malerei von wesentlichem Einfluß. Die weiten Wände, die Decken, vor allem aber die Halbwölbung der Apsis oder die Rundwölbungen der Kuppelbauten forderten wie von selbst einen farbigen, kostbaren Schmuck. Auch die Fußböden der Kirchen zierte man gewöhnlich mit Mosaiken, man vermied es aber, dort Figuren anzubringen, son-

dern beschränkte sich auf Ornamente. Aber die Apsis wurd von nun an diejenige Stelle, die auf die Entwicklung der altchristlichen Mosaikmalerei von entscheidender Bedeutung wurde.

Die Zahl der Mosaiken aus der altchristlichen Epoche, die uns ein gütiges Geschick erhalten hat, ist nicht groß. Vieles, was die Zeit verschonte, ist durch Barbarei zu Grunde gegangen, vieles dem Bildersturm, der Zerstörungswuth und dem Haß des Islam zum Opfer gefallen. Und dennoch, was uns geblieben ist, füllt uns mit Staunen und giebt uns einen Maßstab für das, was diese Kunst einst gewesen ist. Wir lassen die uns erhaltenen Monumente in chronologischer Ordnung hier folgen.

Die ersten drei Jahrhunderte.

1) Ein Mosaik mit dem Bildniß eines Verstorbenen, 1876 an einem unverletzten Grabe des Cömeteriums S. Agnetis gefunden. Nach Stil und dem Charakter seiner Inschrift setzt es de Rossi in das zweite Jahrhundert. [1])

2) Eine Mosaiktafel mit der Inschrift: TRANQVILLINA, die aus weißen Steinen, farbigen und goldenen Glaswürfeln hergestellt ist. [2])

3) Eine musivische Inschrift: FIRMINI IN PACE. [3])

Viertes Jahrhundert.

4) Die Mosaiken in S. Costanza zu Rom. Zwölf Felder in den Tonnengewölben, mit Ornamenten und Figuren geschmückt,

1) De Rossi, R. S., III, 593; Bull., 1877, 59 u. 60.

2) Marangoni, Act. s. Victorini, 99.

3) Boldetti, 547.

darunter Scenen der Weinlese und Weinranken (i. J. 1836 restaurirt) ohne specifisch christlichen Charakter, wie wir sie in den Katakombenmalereien ebenfalls finden. Die Scenen in den Seitenapsiden: die Schlüsselverleihung, und Christus segnet die Apostel Thomas und Philippus, stammen nicht aus der Zeit, sondern sind erst später an diese Stelle gesetzt worden.[1])

5) Die Mosaiken in der Basilika S. Georgios zu Thessalonich, wahrscheinlich aus der Zeit Constantins. In acht Feldern zeigt die Kuppel Colossalgestalten von Heiligen in antiker Gewandung, von bunter goldglänzender Architektur umgeben, in ungezwungener Haltung, auf hellbraunem Grunde.[2])

6) Ein Mosaik, gefunden bei Tyrus, jetzt in Frankreich befindlich. In der Mitte das Kreuz, an den vier Ecken des quadratischen Mittelfeldes Vasen, aus denen Ranken hervorgehen, welche Thierfiguren, Scenen der Jagd und des Landlebens einschließen. Es ist dies ein prachtvolles Monument von klassischer Formgebung. Die Scenen sind lebendig, die Thiere ausgezeichnet in der Bewegung und Verkürzung. Das Ganze ist den besten Werken der Antike im zweiten und dritten Jahrhundert an die Seite zu stellen.[3])

---

1) Schnaase, Gesch. der bildenden Künste, 2. Aufl., III, 194 u. 567; De Rossi, Bull., 1880, 61. 62. 65. 153; Gerspach, La mosaïque, 34. 72; Garrucci, T. CCIV—CCVII; Müntz, Rev. arch., 1875, II u. V.

2) Duchesne et Bayet, Mission en Macédoine et au mont Athos, S. 319; Texier, Architect. byzant., S. 319, T. XXX; Lübke u. Lützow, Denkm. d. Kunst, 3. Aufl., T. XXXIV b. — Kraus (Real-Encyklopädie, II, S. 423, No. 2) setzt diese Mosaiken mit Unger (bei Ersch u. Gruber LXXXIV, 407) und Woltmann (Gesch. d. Malerei I, 176, Fig. 50) in die Zeit Justinians.

3) Texier, T. XXX—XXXIV; Bayet, Recherches pour servir à

7) Das Mosaik von S. Pudenziana in Rom. Es ist dieses wohl das schönste Mosaik, welches Rom hervorgebracht hat, und de Rossi bezeichnet es als das vollendetste Werk der jungen christlichen Kunst. In der Apsis erblickt man Christus, auf einem prächtigen Thron sitzend, mit der Rechten segnend, in der Linken ein offenes Buch mit der Inschrift: Dominus conservator ecclesiae Pudentianae haltend, den Körper von edel fallendem Gewand umhüllt. Der Thronsessel ist mit Purpurkissen bedeckt und Juwelen besetzt; er erinnert an byzantinische Pracht.[1]) Zu den Füßen des Herrn sehen wir zwölf Personen, zu beiden Seiten gruppirt, rechts Paulus, links Petrus, hinter beiden je eine weibliche Figur, welche in ihren Händen Kränze halten. Diese werden von Manchen als Pudentiana und ihre Schwester Praxedis, die männlichen Glieder des Kreises als ihre Anverwandten, von Anderen als Personifikationen der Kirche der Heiden- und Judenchristen, die männlichen Figuren als Apostel gedeutet. Die Scene wird perspektivisch durch einen Säulengang abgeschlossen, hinter dem sich eine Stadt mit Gebäuden und einem Berg in der Mitte zeigt, auf dem sich das edelsteinbesetzte Kreuz erhebt. In dem oberen Theil, den Wolken, sind die Embleme der Evangelisten sichtbar. — Dieses Mosaik ruht noch ganz auf den klassischen Kunsttraditionen und zeigt dabei in den Köpfen einen Ausdruck, welchen die antike Kunst nicht zu erreichen vermochte. Die Figuren sind nicht einfach

l'histoire de la peinture et de la sculpture chrétiennes en Orient, 1879, S. 79—80. Das Mosaik ist von Didron in den Annal. archéol. und von Bayet in L'art byzantin, Fig. 5 publicirt.

1) Vgl. Weiß, Costümkunde, Mittelalter, S. 153.

neben einander gestellt, sondern perspektivisch gruppirt. Allerdings wissen wir, daß dieses Mosaik unter Papst Hadrian I. einer Restaurirung unterworfen war, indessen ist die Annahme, daß der ganze obere Theil in dieser Zeit entstanden sei, nicht zutreffend. Das achte Jahrhundert war nicht im Stande, ein solches Werk hervorzubringen. [1])

8) Die Bildnisse der Maria Simplicia und ihres Gemahls Fl. Julius Julianus, die im Cömeterium S. Cyriaci gefunden wurden und sich jetzt in der Bibliothek Chigi befinden. [2])

9) Ein Mosaik, i. J. 1742 von Marangoni in einem sabellianischen Cömeterium gefunden, das Christus, auf der Weltkugel sitzend, zwischen Petrus und Paulus darstellt, mit der Inschrift: Qui et filius diceris et pater inveniris. [3])

10) Reste eines Mosaiks an einem Arkosolium im Cömeterium S. Hermetis, von Marchi gefunden. Zu erkennen darauf sind noch die Auferweckung des Lazarus und Daniel zwischen den Löwen. [4])

11) Mosaikfußböden im Cömeterium S. Helenae; einige darunter von sehr elegantem Stil. Auf einem derselben sieht man im Mittelpunkt eine Taube mit einem Zweige im Schnabel. [5])

---

1) De Rossi, Bull., 1867, 49—60; Labarte, Hist. des arts industr., II, 338—342, T. 57; Gerspach, La mosaïque, 38—40; Garrucci, T. CCVIII u. CCIX.

2) De Rossi, Mus. crist. di Roma; Gerspach, 37.

3) De Rossi, Bull., 1866, 86. 95. 99.

4) Garrucci, T. CCIV, 1; Marchi, Monumenti delle arti cristiane primitive, T. XLVII; Lefort, S. 91, No. 125.

5) Perret, II, T. LXIV; Kraus, Real-Encyklopädie, II, S. 423, Fig. 256.

Ebenfalls vielleicht hierher zu rechnen sind:

12) Der Fußboden des Baptisteriums der Kathedrale von Dié. Vier Ströme ergießen sich aus vier Köpfen, in denselben schwimmen Fische; auf den Wasserpflanzen sitzen Vögel. [1])

13) Ein Mosaik in der Kirche der hl. Restituta in Neapel.[2])

14) Mosaikfußboden einer kleinen Kirche von Sour, dem alten Tyrus von Phönicien, 1860 von Renan entdeckt, jetzt zu Paris. [3])

15) Ein Mosaikfragment aus Carthago, 1880 gefunden. Vier Fische bilden ein Kreuz um einen kleinen Kreis, auf welchen sie hinzuschwimmen. [4])

16) Ein Fußboden in der Basilika des hl. Reparatus zu Orléansville in Afrika. [5])

17) Ein Fußboden, in der Nähe von Constantine gefunden, jetzt zerstört. [6])

18) Eine Inschrift im Cömeterium S. Agnetis aus rothen, weißen und vergoldeten Würfeln. [7])

19) Das Mosaik in der Apsis der Kapelle der hhl. Rufina

1) Jouve, Statist. monum. de l'Isère, Valence 1867; de Caumont, Bull. monum., XXXIV, 105; de Rossi, Bull. 1867, 87.

2) Salazaro, Studi sui mon. dell' Ital. merid. dal IV. al XIII. secolo, Nap. 1871; de Rossi, Bull., 1871, 156.

3) Labarte, II, 350; Gerspach, 73.

4) De Rossi, Bull., 1881, 126.

5) De Rossi, Bull., 1882, 90. 95.

6) Annuaire de la Soc. archéol. de la prov. de Constantine, 1862, T. IV; Kraus, Real-Encyklopädie, II, S. 424, Fig. 257.

7) De Rossi, Bull., 1877, 60.

und Secunda im Baptisterium des Lateran. Das Lamm zwischen vier Tauben, grünes und goldenes Laubwerk auf blauem Grunde.[1])

Fünftes Jahrhundert.

20) Die Mosaiken in der Kirche S. Sabina zu Rom. Es sind davon nur noch die Figuren der Ecclesia ex gentibus und der Ecclesia ex circumcisione nebst der großen Inschrift in goldenen Buchstaben auf blauem Grunde vorhanden.[2])

21) Das Mosaik in der Kirche S. Agata Maggiore zu Ravenna. Der auf einem prachtvollen Sessel throneude Christus mit dem kreuzgeschmückten Nimbus, die Rechte lehrend erhoben, in der Linken das Buch. Zu beiden Seiten steht ein Engel mit dem Stab in der Hand, auf blumigem Grunde, ebenfalls mit dem Nimbus geschmückt.[3])

22) Die Mosaiken in dem orthodoxen Baptisterium S. Giovanni in Fonte zu Ravenna. In der Mitte der Kuppel die Taufe Christi durch Johannes, darunter die Apostel. Christus steht bis zur Hälfte des Körpers im Jordan; Johannes, in der Linken ein edelsteingeziertes Kreuz haltend, gießt aus einer Schale Wasser auf das Haupt des Erlösers, über dem die Taube schwebt. Der Jordan ist als Greis, der halb aus dem Wasser hervorragt,

---

1) De Rossi, Musaici crist. di Roma; Gerspach, 41.

2) Ciampini, Vet. mon., I, 190, T. XLVIII; Labarte, Arts industr., I, 342; Garrucci, T. CCX—CCXIV, T. CCXXXIV—CCXXXVII; de Rossi, Mus. crist.; Kraus, Real-Encyklopädie, II, S. 173, Fig. 80.

3) Ciampini, Vetera monumenta (Romae 1690), I, 184, T. XLVI; Kraus, Real-Encyklopädie, II, S. 425, Fig. 258.

personificirt. Christus ist bärtig, mit langem gescheitelten Haar, länglichem Gesicht und hellblauem Nimbus mit rother Einfassung dargestellt; der Hintergrund ist von Gold. Die Figuren sind gut, aber perspektivisch nicht richtig gezeichnet. — Die zwölf Apostel, ohne Nimbus, auf blauem Grunde, durch goldene emporsteigende Blumen von einander getrennt, sind in Dalmatika und Pallium mit Kronen in den Händen abgebildet. Die Typen sind scharf ausgeprägt, meist bartlos mit kurzem Haupthaar. — Ein Fries mit reichen Ornamenten schließt die Kuppel ab. Darunter befinden sich andere Mosaiken, Figuren, Ornamente und Inschriften. Ueber das Alter der Stuckaturen unterhalb des Frieses herrschen Meinungsverschiedenheiten. [1])

23) Die Mosaiken an der erzbischöflichen Hauskapelle zu Ravenna. Zweimal erscheint Christus hier im Brustbild, auf der einen zwischen männlichen, auf der anderen Seite zwischen weiblichen Heiligen dargestellt. Der Typus ist der in der ersten christlichen Malerei übliche, jugendlich und bartlos. Von demselben Alter sind nur noch die Ornamente an der Wölbung des Chores, die auf Goldgrund Blumen, Früchte und Vögel zeigen. Die anderen Bilder, wie die Orante über dem Altar und rechts Christus mit dem Kreuz, sind Arbeiten viel späterer Zeit. [2])

24) Die Mosaiken auf dem Triumphbogen und an den

---

1) Ciampini, I, 233, T. LXX; Fabri, Le sacre mem. di Ravenna (Venez. 1664), 214; Rahn (in den Jahrbüchern für Kunstwissenschaft, hrsg. von Zahn, 1868, B. I), S. 6 ff.; Richter, Die Mosaiken von Ravenna (Wien 1878), S. 10 ff.

2) Labarte, I, 344; v. Quast, Die altchristlichen Bauwerke von Ravenna (Berlin 1842), 16; Rahn, S. 180; Richter, S. 96. — Schnaase (III, 250) setzt diese Mosaiken ins 6. Jahrhundert.

Wänden von Maria Maggiore in Rom. Der Triumphbogen zeigt Bilder aus dem Leben Christi. Diese Malereien bilden fünf Streifen, die durch den Bogen der Tribuna getheilt werden. Im Mittelpunkte des ersten Streifens, der sich über den Bogen hinzieht, erblickt man in einem Rundbild einen Altar mit dem versiegelten Buche, dahinter einen Thron mit Kissen, den ein Kreuz überragt, zu beiden Seiten Petrus und Paulus und ihre Embleme, darunter die Inschrift: Xistus episcopus plebi Dei, und das Monogramm Christi. Die schwer erkennbaren Scenen der Malereien enthalten: Die Verkündigung, die Geburt Johannis des Täufers, die Darstellung im Tempel, die Anbetung der Magier, Christus im Tempel, der bethlehemitische Kindermord, Herodias mit dem Haupt des Täufers, die Städte Bethlehem und Jerusalem und einige Lämmer. Das ursprüngliche Bild der Tribuna ist nicht mehr vorhanden. — Das Langschiff enthält an den oberen Wänden in quadratisch abgetheilten Feldern Scenen aus der Geschichte der Patriarchen, die man mit den Reliefs der Trajanssäule in Parallele gestellt hat. Es sind eine Folge historischer Darstellungen aus dem Leben der Altväter Abraham, Isaak, Jakob und der großen jüdischen Führer Moses und Josua: 1. Melchisedek bietet dem Abraham in Gegenwart des Herrn Brod und Wein dar; 2. Abraham und die drei Engel, 3. die Trennung Loths von Abraham; 4.—6. zerstört; 7. Isaak segnet Jakob; 8. zerstört; 9. Jakob empfängt Lea an Stelle der Rahel; 10. Jakobs Trauer darüber; 11. Laban verspricht dem Jakob die Hand Rahels; 12. Laban verspricht die Theilung der Schafe mit Jakob; 13. Jakob verläßt das Haus Labans; 14. zerstört; 15. die Versöhnung zwischen Esau und

Jakob; 16. der Tod Sichems; 17. Jakob hält dem Levi und Simeon den Mord Sichems vor; 18.—21. zerstört; 22. die Tochter Pharaos übergiebt den jungen Moses der Mutter; 23. die Heirat des Moses und der Zippora; 24.—26. zerstört; 27. der Durchgang durch's Rothe Meer; 28. das Wunder mit den Wachteln; 29. Moses schlägt Wasser aus dem Felsen; 30. der Kampf mit den Amalekitern; 31. die Juden stellen dem Moses und Aaron nach der Bestrafung des Dathan, Korah und Abiram nach; 32. Moses übergiebt das Gesetz den Leviten, sein Tod und die Scheidung der Juden; 33. die Ueberschreitung des Jordans; 34. Josua und der Engel des Herrn; 35. der Steinregen; 36. Josua heißt die Sonne still stehen; 37. die gefangenen Könige vor Josua; 38.—40. zerstört. [1])

25) Die Mosaiken auf dem Triumphbogen von S. Paolo fuori le mura bei Rom. Das Brustbild Christi mit dem Nimbus, von dem neun Lichtbüschel ausgehen, die Rechte erhoben, in der Linken einen Stab, auf jeder Seite ein anbetender Engel, darüber die Symbole der Evangelisten, darunter die vierundzwanzig Aeltesten der Offenbarung, ihre Kronen darreichend. Christus ist mit Bart, gescheiteltem Haar und ernstem, fast finsterem Gesichtsausdruck wiedergegeben. Das Kolossale des Brustbildes wie die Figuren der Aeltesten in ihrer einförmigen Bewegung, ihrer schematischen Gewandung, den überschlanken Körpern und den unpassenden Extremitäten entbehren das harmonische Ver-

1) Ciampini, Vet. mon., I, 200 ff., T. XLIX—LXIV; Labarte, I, 344; Garrucci, T. CCXV—CCXXII; d'Agincourt, Peint., XIV u. XV; Kraus, Real-Encyklopädie, S. 426, Fig. 260.

hältniß, welches uns in den Kunstleistungen derselben Zeit in Ravenna entgegentritt. Die Mosaiken sind theilweise durch den Brand i. J. 1823 beschädigt, aber wiederhergestellt worden. [1])

26) Die Mosaiken in dem Mausoleum der Galla Placidia (SS. Nazaro e Celso, 440 erbaut). Zwischen den Symbolen der Evangelisten das lateinische Kreuz, darunter an den vier Seiten je zwei Heilige oder Propheten, paarweise von einander durch eine Wasserschaale, aus der Tauben trinken, getrennt, weiterhin auf der Wand Christus als Guter Hirt, von Lämmern umgeben, in jugendlicher Gestalt, ihm gegenüber der hl. Laurentius mit dem Kreuze, ähnlich wie in S. Lorenzo nel agro Verano. (Andererseits hat man diesen auch für Christus gehalten). [2])

27) Die Mosaiken an den Wänden der Oratorien des hl. Johannes Ev. und des hl. Johannes Bapt. beim Baptisterium des Lateran. Das Lamm und zwölf Tauben, mit Laubwerk umgeben, in architektonischer Vertheilung. [3])

28) Die Mosaiken der Kapelle S. Aquilino in S. Lorenzo zu Mailand (494 durch den Bischof Laurentius geschmückt). Christus, zwischen den Aposteln sitzend, ganz jugendlich gebildet, und Joseph mit seinen Brüdern. [4])

---

1) Ciampini, Vet. mon., I, 228 ff, T. LVIII; Schnaase, III, 199; Garrucci, T. CCXXXVII; Kraus, Real-Encyklopädie, II S. 22, Fig. 19.

2) De Rossi, Bull., 1882, 167; Labarte, II, 343; Ciampini, Vet. mon. I, T. LXV—LXVII; Rahn, S. 11; Richter, S. 27, T. II; Crowe u. Cavalcaselle, Storia della pitt. I (1875), S. 31 (deutsche Ausgabe I, S. 21); Martigny², S. 415; Kraus, Real-Encyklopädie, II, S. 286, Fig. 174.

3) Ciampini, Vetera mon., I, T. LXXIV u. LXXV; Garrucci, T. CCXXXVIII u. CCXXXIX.

4) Garrucci, T. CCXXXIV; Allegranza, Spieg. e rifl., 3, T. I.

Vielleicht ebenfalls noch dem fünften Jahrhundert zuzuzählen sind:

29) Die Mosaiken der alten Kirche zu Capua. [1])

30) Der Fußboden der Kathedrale zu Novara. [2])

31) Der Fußboden vor dem Hochaltar der Kathedrale zu Aosta. [3])

32) Der Fußboden in einer christlichen Privatkapelle zu Ancona. [4])

33) Ein Fußboden, in Afrika gefunden. [5])

34) Das Mosaikbild des hl. Nicolaus, im Schatze der Johanneskirche zu Burtscheid. [6])

Sechstes Jahrhundert.

35) Die Mosaiken in S. Cosma e Damiano zu Rom an der Apsis und auf dem Triumphbogen. In der Mitte des letzteren in einem Rundbild das Lamm, auf einem Thron ruhend, vom Kreuz überragt; zu beiden Seiten die sieben apokalyptischen Leuchter, vier Engel, das Symbol des hl. Johannes und das des Matthäus. Die Symbole der beiden anderen Evangelisten

1) Salazaro, Studi sui monum. dell' Italia merid.; de Rossi, Bull., 1871, 156; 1881, 149; Garrucci, T. CCLIV—CCLVII.

2) Durand in den Annal. archéol. XV, 225; Labarte, I, 345.

3) De Lasteyrie, La cathédr. d'Aoste, Paris 1854.

4) De Rossi, Bull. 1879, 128 ff., T. IX u. X.

5) Rénier, Inscript. de l'Algérie, No. 4057; de Rossi, Bull. 1877, 116.

6) Bock, Die Reliquienschätze von Burtscheid und Cornelymynster, 16. 17.

sind bei der Restauration der Kirche verschwunden. In der Apsis der lehrende Christus zwischen den hll. Petrus, Paulus, Cosmas, Damianus, Theodorus und Papst Felix IV., dem Stifter der Kirche. Christus ist mit einem goldenen Nimbus geschmückt, seine mächtige, die anderen Figuren überragende Gestalt, löst sich von dem tiefblauen Hintergrunde ab, der von goldbesäumten Wolken durchbrochen ist. Das Antlitz des Herrn ist überaus streng, fast starr. Die Rechte ist lehrend erhoben, die Linke trägt eine Rolle. Die Gewandung, von gelber Farbe, ist etwas steif, aber doch von großer Auffassung. Das Ganze ist von imponirender Wirkung. Unter dieser Composition zeigt sich auf einem breiten Friese das Lamm auf dem Hügel mit den vier Flüssen, auf das von jeder Seite her sechs Lämmer, aus den Thoren Jerusalems und Bethlehems kommend, schreiten. (Diese Mosaiken haben häufige Restaurationen erlitten.) [1])

36) Das Mosaik in der Kapelle des hl. Satyrus bei der Kirche des hl. Ambrosius zu Mailand. Das Brustbild des hl. Victor, von einem Aehrenkranze und den Evangelistensymbolen umgeben; darunter der hl. Ambrosius und fünf andere Heilige. [2])

37) Die Mosaiken der Sophienkirche in Constantinopel, von denen nur Weniges erhalten, das Meiste zerstört oder der Tünche zum Opfer gefallen ist. Von den ursprünglichen Aus-

---

1) Ciampini, Vet. mon., II, 49 ff., T. XV u. XVI; de Rossi, Mus. crist. di Roma; Garrucci, T. CCLIII; Martigny², 28. 67; Kraus, Real-Encyklopädie, I, 380, Fig. 127 u. II, 266, Fig. 107.

2) Ferrario, Mon. di s. Ambr. in Milano, 170, T. XXV u. XXVI; Labarte, II, 343; Kraus, Real-Encyklopädie, II, S. 425, Fig. 259.

schmückungen durch Justinian ist das Bild des thronenden Christus über dem Eingang zum Narthex erhalten. Der Erlöser sitzt auf einem reich ausgestatteten byzantinischen Thron in würdiger erhabener Haltung, um das Haupt den kreuzgeschmückten Nimbus, mit gescheiteltem Haar und kurzem Bart, noch ohne Spuren des Verfalls, wie in den Mosaiken von S. Paolo und S. Cosma e Damiano. Das Gewand, das ihn umhüllt, ist weiß und von sehr geschickter Drapirung. Die Rechte ist lehrend erhoben, mit der Linken hält er das Buch, das er auf die Kniee stützt. Neben dem Thron befinden sich zwei Brustbilder in Medaillons, rechts Maria, links der Erzengel Michael. Zu seinen Füßen liegt ein Kaiser in anbetender Stellung, vielleicht Justinian.[1]) Die Krone, die er trägt, ist von einem Kreuz überragt, sein Haupt vom Nimbus umgeben. Aus derselben Zeit stammt außerdem der Erzengel, zunächst der Chornische, mit dem mächtigen Flügelpaar, der in der Rechten den Stab, in der Linken die Weltkugel hält. Die Figuren sowohl wie die Ornamente zeugen von einer künstlerischen Auffassung und besonderen technischen Fertigkeit. Die Wirkung dieser Monumente ist eine überaus mächtige.[2])

38) Die Mosaiken in S. Michele in Affricisco zu Ravenna (um 545), jetzt in Berlin.[3]) In der Apsis zwischen Michael

1) Der hier wiedergegebene bärtige Typus widerspricht dem sonst aus den Monumenten und Medaillen bekannten Justinian-Bilde, wo er immer bartlos erscheint.

2) Salzenberg, Altchristliche Baudenkmale von Constantinopel (Berlin 1854), T. 25 u. 31; Labarte, II, 348, T. LVIII u. LIX; Schnaase, III, 202, Fig. 52 u. 53.

3) Der abgenommene musivische Schmuck dieser Kirche aus der Tribuna

und Gabriel der jugendliche Christus auf blumiger Au. In der rechten Hand das kostbar geschmückte Kreuz, in der Linken das offene Buch haltend. Auf dem Triumphbogen Christus unter der segnenden Hand Gottes, zu beiden Seiten Engel mit Stäben oder Posaunen. [1])

39) Die Mosaiken in S. Vitale zu Ravenna (um 547). In der Rundung der Apsis der jugendliche Christus, auf der Weltkugel sitzend; zu seinen Seiten zwei Engel, die den hl. Vitalis und den Bischof Ecclesius ihm zuführen. Darunter die beiden großen Ceremonienbilder, links der Kaiser Justinian inmitten seines Hofstaates, rechts die Kaiserin Theodora mit Gefolge. Ein breiter ornamentirter Fries am Bogen des Einganges zum Chor enthält eine Reihe von Medaillons mit Bildern der Apostel und anderer Heiliger. (Dieselben sind vielfach beschädigt). An den Seitenwänden des Chors sieht man in zwei Geschossen Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament, darüber die Evangelisten, außerdem Jeremias, Jesaias und Moses, in der Kuppel das Lamm, mit dem goldenen Nimbus, auf blauem Grunde mit silbernen Sternen, von einem Kranz umschlossen. Von ihm gehen Fruchtgewinde aus bis zur Basis der Kuppel; die Zwischenfelder enthalten Rankenwerk und phantastische Thiere. In der Mitte halten zwei Engel mit erhobenen Händen einen

---

und der Fassade des Bogens wurde 1847 von der preußischen Regierung in Venedig angekauft und befindet sich seitdem verpackt in Berlin. Dem Inventar lag eine Zeichnung bei, nach der Jordan (in den Nachträgen zur deutschen Ausgabe von Crowe und Cavalcaselle S. 357—361) eine ausführliche Beschreibung giebt.

1) Ciampini, Vet. mon., II, 63, T. XVII; Garrucci, T. CCLXVII.

Kranz. Der Triumphbogen zeigt ein Medaillon mit dem Monogramm Christi, von Engeln getragen, dahinter Cypressen und die Städte Jerusalem und Bethlehem. — Die übrigen Mosaiken der Kirche sind nicht mehr vorhanden. [1])

40) Die Mosaiken in S. Maria in Cosmedin zu Ravenna (um 553). In der Mitte des Centralgewölbes die Taufe Christi im Jordan, rundherum die zwölf Apostel mit Kronen in den Händen, durch Blumenvasen von einander getrennt. Zwischen Petrus und Paulus sieht man das Kreuz auf dem Thron, ähnlich wie in S. Giovanni in Fonte (Nr. 22). Der Jordan ist hier wie dort nach antiker Weise personificirt. [2])

41) Die Mosaiken in S. Apollinare in Classe bei Ravenna (um 567). Am Triumphbogen der Apsis das Brustbild des lehrenden Christus im Medaillon. Die Rechte ist erhoben, die Linke hält die Schriftrolle. Zu den Seiten die Evangelistensymbole als beflügelte Brustbilder, darunter in Reihen je sechs Lämmer, aus den Thoren der Städte Jerusalem und Bethlehem kommend, weiter unten Palmen und die Erzengel Michael und Gabriel, und unter den Engeln zwei Brustbilder (Matthäus und Lukas?). In der Apsis zwischen Moses und Elias das Kreuz mit dem Brustbilde Christi, über drei Lämmern schwebend, aus den Wolken die segnende Hand Gottes ragend. Das Kreuz trägt die Inschriften: IXΘYC und SALVS MVNDI. Unter

1) Ciampini, Vet. mon., II, 65, T. XIX—XXII; Garrucci, T. CCLVIII bis CCLXIV; Schnaase, III, 203; Richter, T. IV; Kraus, Real-Encyklopädie, I, S. 462, Fig. 157, II, S. 390, Fig. 221 u. S. 427, Fig. 261.

2) Ciampini, II, 77, T. XXXIII; Garrucci, T. CCXLI; Rahn, S. 275; Richter, S. 40.

dem Ganzen in einer Landschaft inmitten von zwölf Lämmern der hl. Apollinaris. (Die am unteren Fries der Concha befindlichen Mosaiken stammen ebenso wie die auf den Seitenwänden des Chores aus späterer Zeit). [1])

42) Die Mosaiken in S. Apollinare nuovo zu Ravenna (553—566). An den Wänden des Mittelschiffs in einem breiten Fries ist ein Zug von Heiligen, mit Kronen in den Händen, dargestellt, die aus den Thoren der Hafenstadt Classis auf der einen, auf der anderen Seite aus den Thoren von Ravenna dem Chor zuschreiten. Auf der einen Seite bildet Christus, zwischen vier Engeln thronend, auf der anderen Maria mit dem Kinde, ebenfalls zwischen vier Engeln, den Abschluß. An der Spitze der Procession, die auf Maria zuschreitet, sieht man die drei Könige, so daß das Bild als eine Erweiterung der aus den Katakomben bekannten Darstellung der Anbetungsscene der Magier erscheint. Die Figuren sind auf dem Goldgrunde durch Palmen getrennt. Neben dem Stadtthore befindet sich das Palatium. Zwischen den Fenstern, über welchen je zwei Tauben neben einem Gefäße dargestellt sind, sieht man Einzelfiguren von Heiligen und darüber in oberster Reihe, von einander durch Vorhänge, auf welchen Tauben neben dem Kreuze sitzen, getrennt, Scenen aus dem Leben Jesu: Das heilige Mahl, wobei Christus und die Apostel um den aus den Katakomben bekannten halbrunden Tisch auf Ruhepolstern versammelt sitzen, auf dem Tische liegen sechs Brode und zwei Fische; Christus am Oelberg; der Verrath

---

1) Ciampini, II, 79, T. XXIV; Garrucci, T. CCLXV—CCLXVII, T. CCLXXV; Schnaase, III, 206; Martigny², 764; Kraus, Real-Encyklopädie, II, S. 23, Fig. 20 u. S. 934, Fig. 516.

des Judas; die Gefangennahme; die Scene vor dem Hohenpriester; die Ankündigung der Verleugnung Petri; die Verleugnung selbst; Judas' Reue; Christus vor Pilatus; der Gang zum Kreuzestode; die Marien am Grabe; die Scene in Emmaus; der Auferstandene zwischen den Aposteln. (Die Mosaiken sind vielfach beschädigt und ausgebessert). — Ein Porträt des Kaisers Justinian, welches nach Agnellus zusammen mit dem des Erzbischofs für die Basilika angefertigt wurde, befindet sich in einer Kapelle des linken Seitenschiffes. Das Bild des Bischofes ist aber nicht vorhanden. [1])

43) Die Mosaiken in S. Lorenzo fuori le mura zu Rom (um 578). Am Triumphbogen Christus, auf der Weltkugel sitzend. Die Rechte segnend erhoben, in der Linken das Kreuz. Rechts von ihm Petrus, Laurentius und Papst Pelagius II., links Paulus, Stephanus, Hippolytus. [2])

Vielleicht ebenfalls dem sechsten Jahrhundert zuzutheilen sind:

44) Der Fußboden aus dem Palast des Theodorich zu Ravenna. [3])

45) Das Mosaik in S. Teodoro zu Rom. Christus auf der Weltkugel zwischen Heiligen. [4])

---

1) Ciampini, II, 89, T. XXV—XXVII; Garrucci, T. CCXLII—CCLI; Schnaase, II, 204; Rahn, S. 281; Richter, S. 43; Kraus, Real-Encyklopädie, I, S. 189, Fig. 91, II, S. 428, Fig. 262 u. 263.

2) Ciampini, II, 101, T. XXVIII; De Rossi, Mus. crist.; Garrucci, T. CCLXXI; Schnaase, III, 565—567, 571.

3) Aus'm Weerth, Der Mosaikfußboden in St. Gereon zu Köln, 14.

4) Garrucci, T. CCLII.

46) Das Mosaik in der Marienkirche auf dem Sinai.[1])
47) Das Mosaik in S. Giovanni zu Neapel.[2])

Noch fraglicher sind:

48) Das Mosaik in Parenzo.[3])
49) Das Mosaik in der Taufkirche zu Salona in Dalmatien.[4])

Siebentes Jahrhundert.

50) Die Mosaiken in S. Agnese bei Rom (625—638). In der Apsis unter der aus den Wolken ragenden Hand des Herrn steht zwischen Petrus und dem Papst Symmachus auf der linken und dem Papst Honorius I. auf der rechten Seite die hl. Agnes mit dem Kreuz. Zu ihren Füßen die Andeutung ihres Martyriums, Schwert und Flammen; darunter eine musivische Inschrift in goldenen Buchstaben.[5])

51) Das Mosaik in S. Stefano rotondo in monte Coelio zu Rom (642—649). Auf blumigem Boden erhebt sich das edelsteingeschmückte Kreuz. Daneben stehen die hhl. Primus und Felicianus. Darüber das Brustbild Christi, gesegnet von der aus den Wolken ragenden Hand Gottes.[6])

---

1) Garrucci, T. CCLXVIII.
2) Garrucci, T. CCLXIX u. CCLXX.
3) Garrucci, T. CCLXXVI.
4) Garrucci, T. CCLXXVIII.
5) Ciampini, II, 103, T. XXIX; d'Agincourt, T. XVII[2]; de Rossi, Mus. crist.; Garrucci, T. CCLXXIV; Schnaase, III, 571.
6) Ciampini, II, 109, T. XXXII; d'Agincourt a. a. O.; Garrucci, T. CCLXXIV; Schnaase, III, 572.

52) Die Mosaiken in der Kapelle des hl. Venantius beim Baptisterium des Lateran (um die Mitte des siebenten Jahrhunderts). In der Apsis Maria als Orante. Links von ihr Paulus, Johannes, Venantius und Papst Johannes IV.; rechts Petrus mit dem Kreuzstab, Johannes der Täufer, der hl. Domnio und Papst Theodorus. Darüber schwebt Christus zwischen zwei Engeln, die als Halbfiguren aus den Wolken hervorlugen. Am Triumphbogen die Symbole der Evangelisten und die Thore zweier Städte, darunter acht Heilige. [1])

53) Das Mosaik in S. Pietro in vincoli zu Rom (um 682). Der hl. Sebastianus in kriegerischer Rüstung. [2])

54) Ein anderes Mosaik ebendaselbst (um 680). [3])

55) Ein Mosaik in S. Eufemia zu Rom (um 680). [4])

Siebentes oder achtes Jahrhundert.

56) Ein Mosaik in Capua vetus. [5])

57) Ein Mosaik zu Valence in Frankreich. [6])

Achtes und neuntes Jahrhundert.

58) Mosaik in S. Prassede zu Rom. [7])

1) Ciampini, II, 642, T. XXX u. XXXI; d'Agincourt, a. a. O.; Garrucci, T. CCLXXII u. CCLXXIII; Schnaase III, 571.

2) Ciampini, 114, T. XXXIII; Schnaase, III, 572.

3) Garrucci, T. CCLXXV.

4) Garrucci, T. CCLXXV.

5) Garrucci, T. CCLXXVII.

6) Garrucci, a. a. O.

7) De Rossi, Mus. crist.; Garrucci, T. CCLXXXV—CCLXXXXI.

59) Mosaik in S. Cecilia zu Rom. [1])

60) Mosaik in S. Maria in Dominica zu Rom. [2])

61) Mosaik in S. Marco zu Rom. [3])

62) Die Mosaiken der Kapelle S. Maria ad praesepe in den vatikanischen Krypten. [4])

63) Die Mosaiken in S. Susanna zu Rom. [5])

64) Die Mosaiken in der Kapelle Johannes VII. zu Aachen. [6])

Die untergegangenen Mosaiken.

Der Liber pontificalis enthält eine lange Reihe zahlreicher Bauten der Kaiser und Päpste und noch zahlreicherer Ausschmückungen von Kirchengebäuden nicht nur in Rom, sondern auch in den Provinzen. Nehmen wir auch dazu die Beschreibungen des Eusebius über die Ausstattung der Sophienkirche und seine übrigen Andeutungen über die Kirchen in Jerusalem, Thessalonich u. s. w., die des Gregor von Tours über die längst verschwundenen Mosaiken des hl. Gereon zu Köln, die des Paulinus von Nola über die Ausschmückungen der von ihm erbauten Kirchen und diejenigen anderer Schriftsteller, so sind wir doch nicht im Stande, ein Verzeichniß der verlorengegangenen

1) Garrucci, T. CCLXXXII.
2) Garrucci, T. CCLXXXXII.
3) Garrucci, T. CCIC.
4) Garrucci, T. CCLXXIX—CCLXXXI.
5) Garrucci, T. CCLXXXII.
6) Müntz, IV, Rev. archéol. 1877.

Werke der musivischen Malerei herzustellen, denn es würde nur Stückwerk sein. Wir müssen es uns an den erhaltenen genügen lassen.

Diese 64 Nummern vertheilen sich auf die verschiedenen Orte, Grabstätten und Kirchen, folgendermaßen:

Italien.		
Ancona	Christliche Privatkapelle . . .	32.
Aosta	Kathedrale	31.
Capua	Alte Kirche	29, 56.
Mailand	S. Ambrogio	36.
	S. Lorenzo	28.
Neapel	S. Giovanni	47.
	S. Restituta	13.
Novara	Kathedrale	30.
Parenzo	. . . .	48.
Ravenna	S. Affricisco	38.
	S. Agata	21.
	S. Apollinare in Classe . . .	41.
	S. Apollinare Nuovo	42.
	Erzbischöfliche Hauskapelle . .	23.
	S. Giovanni in Fonte	22.
	S. Maria in Cosmedin . . .	40.
	Mausoleum der Galla Placidia	26.
	Palast des Theodorich	44.
	S. Vitale	39.
Rom	Katakomben	2, 3, 9.
	Agnes-Katakombe	1, 18.

III.

Die Dokumente.

Die literarischen Quellen zur Geschichte der altchristlichen Malerei und zu derjenigen der Kunst überhaupt sind bedeutend spärlicher, als die monumentalen. In der vorkonstantinischen Epoche beschränken sie sich lediglich auf gelegentliche Aeußerungen einzelner Kirchenväter, wenige zerstreute Anmerkungen heidnischer und christlicher Schriftsteller und einen Synodalbeschluß; in der nachkonstantinischen Zeit treten diejenigen Auslassungen hinzu, welche die Kirchengeschichte und die Poesie in ihren Beziehungen zur Kunst gethan haben. Als man die Katakombenmonumente in ihrer Zahl und ihrer Bedeutung noch nicht zu erkennen vermochte, gründete man das Urtheil über die älteste christliche Kunst und das Verhältniß der Kirche zu derselben auf diese wenigen Citate, und es entstand jene Ansicht von dem „Kunsthaß" der alten Christen, die sich in gewissen Kreisen bis heut hartnäckig erhalten hat. Mit dem großen Aufschwung, den die christliche Archäologie in den letzten Jahrzehnten genommen hat, wandelte sich auch die wissenschaftliche Erkenntniß den literarischen Zeugnissen gegenüber, und gegenwärtig stehen diese in der Be-

urtheilung der altchristlichen Kunstepoche den Monumenten bei weitem nach. Indessen sind die kunstliterarischen Notizen der altchristlichen Schriftsteller für die Kenntniß gewisser kirchlicher Strömungen gegen die Kunst von Bedeutung, und man wird sie zu dem Gesammtbild der ältesten christlichen Kunstentwicklung nicht entbehren können. Wir lassen daher eine kurze Uebersicht der dokumentalen Zeugnisse der altchristlichen Kunst hier folgen.[1])

In den Evangelien wie in den übrigen Schriften des Neuen Testamentes finden wir auf die Kunst keinen direkten Bezug genommen. Für die Stellung der Apostel dazu ist uns also kein Anhaltspunkt gegeben; es sei denn, daß man den Ausruf des Paulus: „Alles ist Euer!“ und Aehnliches hierher ziehen wollte. Auch die Apostolischen Väter geben keinerlei Andeutung über ihr Verhältniß zur Kunst, und Justinus Martyr, der als Erster eine Beschreibung der gottesdienstlichen Feier giebt, schweigt sowohl über den Ort, wie über die heiligen Geräthe, die Ausschmückungen u. s. w.

In der apokryphischen Literatur findet sich eine Stelle, die für die Stellungnahme der Judenchristen der Kunst gegenüber besonders charakteristisch ist. Die feindselige Haltung dieser Richtung gegen Alles, was Kunst hieß, gilt Vielen heut noch als selbstverständlich. Die folgende Stelle bezeugt aber das Gegen-

---

1) Eine ausführliche Zusammenstellung der betreffenden Stellen findet sich bei: Bingham, Origins eccl. or the Antiquities of Christ. Church, London 1708—22, neue Ausg., Oxfort 1870 (lateinische Uebersetzung des Grischow, Hal. 1722 u. 1759). Augusti, Beiträge zur christlichen Archäologie und Liturgik, Leipzig 1841—46. Piper, Einleitung in die monumentale Theologie, Gotha 1867.

theil. Nach den Clementinen, Homil. XII, 12 u. 13 kommt Petrus mit seinen Gefährten nach der Küstenstadt Antarados. „Da nahm sich", heißt es in der Erzählung, „einer der Unseren den Muth und bat im Namen Aller den Petrus, daß wir am folgenden Morgen früh nach Aaradus, einer gegenüberliegenden, nicht völlig dreißig Stadien entfernten Insel fahren dürften, um die dort befindlichen gewaltigen Bildsäulen zu betrachten. Petrus nun gestattete dies nachgiebig und sprach: „„Wenn Ihr ausgestiegen seid, so geht nur nicht Alle zugleich zur Besichtigung dessen, was Ihr zu sehen wünscht, denn ich will nicht, daß es ein Zusammenlaufen der Bürger zu Euch hin gebe!"" Und so fuhren wir denn hinüber und kamen nach Verlauf einer Stunde nach der Insel. Und als wir aus dem Fahrzeug ausgestiegen, gingen wir dorthin, wo die Säulen aus Weinrebenholz standen; zugleich betrachtete der Eine dieses, der Andere ein anderes der Werke des Phidias. Nur Petrus hielt nicht für nöthig, zur Betrachtung des dort Vorhandenen zu gehen, sondern faßte ein vor dem Thor sitzendes und um ihren Lebensunterhalt bettelndes Weib in's Auge . . ." — Etwas verschieden davon heißt es Recogn. VII, 12 u. 13: „Als wir am folgenden Tage in Zeit einer Stunde zu der Insel gekommen waren, eilten wir ohne Aufenthalt zu dem Ort, wo die wunderbaren Säulen waren. Sie waren aber in einem Hause aufgestellt, in welchem überaus herrliche Werke des Phidias bewahrt wurden, bei deren Anblick jeder von uns gefesselt gehalten wurde. Petrus aber, nachdem er die Säulen aus Weinrebenholz allein gesehen und sich keineswegs von der Malerei hatte hinreißen lassen, schritt heraus und sah vor der Thür ein Weiblein . . ." — Man muß dabei be-

denken, daß die Tendenz des klementinischen Romanes die ist, daß Petrus das strenge Judenchristenthum verkörpert, während seine Gefährten Clemens, Aquilas und Nicetas ihn begleiten, um die ihm fehlende griechische Bildung, deren er im Kampf mit den heidnischen Philosophen bedarf, zu ergänzen. Zu dieser Bildung gehört nun, wie diese Episode zeigt, auch die Kunst.

Clemens von Alexandrien, von allen christlichen Apologeten der geistreichste Kenner griechischer Bildung und Wissenschaft, spricht in seiner „Cohortatio ad gentes“ von der Verirrung der griechischen Kunst und von ihrer Verführung, die schließlich zur Verehrung und zum Cultus der leeren Form, des toten Bildwerkes verleite. Er warnt vor ihrem verlockenden Sinnenreiz und sagt: „Aehnlichen gefährlichen Reiz übt auch die Malerei aus. Ist auch die Kunst zu loben, so soll sie doch Niemand verlocken, als ob sie Wahrheit sei.“ Die Verirrung der heidnischen Malerei schildert er in kräftigen Worten und sagt den Christen: „Es ist uns offenbar verboten, diese trügerische Kunst auszuüben, da der Prophet sagt: Du sollst dir kein Bild machen von dem, was im Himmel und auf Erden ist. Oder sollen wir in der That die Ceres des Praxiteles, die Proserpina und den mystischen Bacchus als Götter verehren, sowie die Kunstwerke des Lysippus oder Apelles, in denen die bloße Materie in so verlockender Form erscheint, daß sie den Glauben an eine Gottheit wachruft? Wie klar und entscheidend ist das Wort des Propheten gegen diesen üblen Gebrauch, indem er versichert: Alle Götter der Heiden sind Bildwerke des Teufels, Gott aber ist der Schöpfer des Weltalls!“ [1]) — In seinem „Pädagogus“ verlangt

1) Clemens Alexandrinus, ed. Potter, p. 54.

er von den Christen eine vernünftige Einschränkung des Luxus im Leben und in der Kleidung und die Entfernung alles heidnischen Zierraths; sie sollen keine Siegelringe tragen mit heidnischen Symbolen, „mit Götterbildern, Waffen und Bechern, als Bildern des Kampfes und der Unmäßigkeit, oder mit entblößten Figuren mit sinnlichem Reiz.“ Dagegen empfiehlt er als zu solchem Zweck verwendbar „die Taube oder den Fisch oder ein Schiff, welches, vom Winde getrieben, dahinsegelt, oder eine Leier, einen Anker oder einen Fischer, der an den Apostel und an die aus dem Wasser gezogenen Kinder erinnert.“ [1]) — Wir sehen an der einen Stelle Clemens die heidnische Kunstrichtung verwerfen, während er an der anderen einer Kunstpflege auf christlicher Grundlage das Wort redet.

Tertullian nimmt fast um dieselbe Zeit einen viel schrofferen Standpunkt der Kunst gegenüber ein; er ist ein entschiedener Feind jeder kirchlichen Kunstübung, die für ihn nichts als offenbarer Götzendienst ist. So spricht er sich in seinem Buche „Von der Idololatrie“ aus; so gilt ihm in der Abhandlung „De pudicitia“ der Gute Hirt auf den Abendmahlskelchen als eine Schändung des Sakraments; [2]) in der Schrift gegen den Häretiker Hermogenes wendet er sich im Besonderen gegen die Malerkunst und ihre Ausüber. [3]) Man hat diesen Standpunkt Tertullians mit Recht auf seine spiritualistische Theologie, die ihn zum Uebertritt zum Montanismus führte, und auf seine düstere Charakteranlage zurückgeführt.

---

1) Paedag., lib. III, c. 11, p. 246 ff.
2) Tertullianus, De pudic., c. 7 cfr. c. 10.
3) Adv. Hermog., c. 1 cfr. c. 2. 33. 45.

Irenäus berichtet nur, daß die Gnostiker gemalte Bilder hätten, andere auch, die aus Stoff gefertigt wären. „Von diesen“, sagt er, „behaupten sie, dieselben wären nach dem Bildnisse gemacht, welches Pilatus von Jesu ganz ähnlich habe aufnehmen lassen. Diese Bilder bekränzen sie und stellen sie mit den Bildnissen der weltlichen Philosophen als des Pythagoras, des Plato und des Aristoteles zusammen.“ [1])

Optatus von Mileve giebt in seiner Schrift gegen die Donatisten einige Notizen über christliche Kirchen und die darin verwendeten Kultusgegenstände, als Altäre, Decken, Kelche u. dergl.[2])

In den Schriften des Hieronymus findet sich ein Brief des Epiphanius an den Bischof Johannes von Jerusalem, worin jener sich als heftiger Gegner des Gebrauchs der Bilder in den Kirchen äußert. Er erzählt nämlich, daß er auf einer Reise bei Anaplatha an einer Meierei vorbeigekommen sei, worin er ein Licht erblickte. Da er erfuhr, daß dieses aus einer Kirche herausschiene, ging er hinein, um zu beten. Gleich am Eingange hing ein Vorhang, auf dem das Bild Christi oder aber eines Heiligen gemalt war. Aus Zorn, daß man dem Verbot der heiligen Schrift zuwider eine menschliche Gestalt in der Kirche aufgehangen

1) Irenaeus, Adv. haer., lib. I, c. 24, ed. Paris. 1639 (Feuardent), p. 122. — Augustinus tadelt um eben dieser Sache willen die Gnostiker und beschuldigt sie, daß sie Bilder von Jesus, Paulus und Pythagoras in ihren Versammlungen hätten, die sie anbeteten und durch Darbringung von Weihrauch verehrten. Aehnlich sagt Epiphanius (Haeres. 37) von den Karpokratianern, daß sie buntfarbige Bilder besäßen, einige auch goldene und silberne, oder aus einem andern Stoffe verfertigte, von denen sie behaupteten, daß es Bildnisse Jesu wären, die Pilatus habe machen lassen.

2) Optatus, De schism. Donat., c. I u. II.

habe, zerriß er die Thürdecke und befahl, die Stücke auf der Stelle wegzuschaffen. Der Wächter der Kirche wurde aber unwillig und sagte, wenn er den alten Vorhang zerrissen habe, so solle er für einen neuen sorgen. Epiphanius versprach, dieses zu thun, und schickte auch wirklich eine neue Thürdecke von Cypern aus nach seiner Rückkehr in die Heimat an den Bischof Johannes mit der beigefügten Erinnerung, er möchte in Zukunft einen solchen Unfug mit Bildern nicht dulden.

Athanasius vertheidigt die Christen gegen den Vorwurf der Idololatrie. „Wir Gläubigen", sagt er, „beten die Bilder nicht wie Götter an nach Sitte der Hellenen, sondern wir bezeugen nur gegen das Urbild der Gemälde unsere Zuneigung und die Liebe unserer Seele." Ganz abweichend hiervon spricht er sich aber in einer anderen Schrift aus. „Die Erfindung der Bilder", heißt es da, „rührt nicht von einem guten, sondern von einem bösen Geiste her. Was aber einen bösen Ursprung hat, kann nicht gut sein, sondern ist durchaus böse."

Amphilochius, ein Freund Basilius des Großen, wünschte nicht, daß die leiblichen Personen der Heiligen durch Farben dargestellt würden, da dieses unnöthig sei. Die Christen sollten lieber die Tugenden derselben nachahmen.

Basilius selbst war der Kunst im Dienst der Kirche nicht abgeneigt. In seiner Rede auf Barlaam ruft er die Künstler an: „Wohlan, ihr berühmten Maler von Heldenthaten, schmückt mit eurer Kunst das verstümmelte Bild dieses Helden aus, verziert es strahlender, als ich es vermochte, durch den Glanz eurer Farben; gern will ich besiegt zurücktreten, wenn ihr die ruhmvollen Thaten des Märtyrers darstellen wollt, und mich freuen,

durch eure größere Geschicklichkeit überwunden zu sein. Gern würde ich deutlicher den Kampf gegen die Flammen sehen und leuchtender das Bild des edlen Streiters. Es mögen klagen die bösen Geister, wenn sie sich durch den Sieg des Märtyrers durch Euch überwunden fühlen. Vor ihren Augen erscheine die brennende und siegreiche Hand, es werde auf diesem Bilde auch dargestellt Christus, der Preisrichter dieser Kämpfe." [1]) Und in der neunzehnten Homilie über die vierzig Märtyrer vergleicht er die Redner und die Maler, „von denen die einen durch Worte, die andern durch Gemälde Kriegsthaten darstellen und dadurch zur Tapferkeit anregen; denn was das Wort der Geschichte durch das Gehör wirkt, das stellt die Malerei schweigend zur Nachahmung dar. So wollen auch wir den Versammelten die Tapferkeit jener Männer in's Gedächtniß rufen und ihre Thaten uns vor Augen stellen, die hochherziger sind, als wir, und sie zur Nacheiferung anregen." [2])

Gregor von Nyssa giebt in der Schilderung der zu Ehren des Märtyrers Theodorus errichteten Basilika ein lebhaftes Bild von der Thätigkeit verschiedener Künstler und ihrer Leistungen in der Fresko- und Mosaikmalerei: „Hier hat der Bildhauer das Holz kunstreich in Form von Thieren gestaltet und der Steinarbeiter den Platten den Glanz des Silbers verliehen. Auch der Maler hat die Blüthe seiner Kunst entfaltet; wir sehen die Tapferkeit des Märtyrers, seinen Widerstand, seine Leiden, die wilden und schrecklichen Gestalten seiner Peiniger, die wüthenden

1) Basil. opp., ed. Paris. (Garnier) 1721, t. II, p. 141.
2) A. a. O. p. 149.

Angriffe, den feurigen Ofen, die selige Vollendung des Streiters und das Bild Christi, des Kampfesrichters, in menschlicher Gestalt, wie in einem Buche ausgedrückt. Auch den Tempel selbst schmückte der Maler wie eine liebliche blumige Wiese, denn auch die schweigende Malerei der Wand versteht zu reden und nützlich zu sein. Nicht minder hat der Mosaikarbeiter in dem Fußboden ein Werk hervorgebracht, das wie eine Erzählung zu wirken vermag." [1])

Gregor von Nazianz beschreibt in der Rede, die er zum Gedächtniß seines Vaters gehalten hat, ebenfalls eine Kirche und ihre Ausschmückung mit Skulpturen und Malereien und freut sich der Erhabenheit des Baues und der Wirkungen seines künstlerischen Eindruckes. [2])

Paulinus von Nola bekundet sich als ein großer Bilderfreund. Er selbst hat über seine künstlerischen Unternehmungen ausführlich berichtet. In der Basilika zu Nola ließ er die Wände mit Bildern aus dem Alten und Neuen Testament schmücken, in der Absicht, wie er sich ausdrückt, damit das unwissende Volk, welches nicht lesen konnte, die dargestellten Geschichten kennen lernen sollte, besonders aber um die Leute, die in der Fastenzeit vom Lande in die Stadt kamen, durch das Beschauen der Bilder von Ausschweifungen abzuhalten. Zu Fundi, einer kleinen Stadt, in welcher Paulinus Besitzungen hatte, ließ er ebenfalls eine Basilika bauen und nach eigener Bestimmung mit Malereien schmücken. Viele seiner Gedichte haben diese Gemälde zum Gegenstande, und

---

1) Greg. Nyss. opp., ed. Paris. 1638, t. III, p. 579.
2) Greg. Naz. opp., ed. Paris. 1630, t. I, p. 313.

wir vermögen uns nach ihnen dieselben recht wohl vorzustellen. So stand auf dem Mosaik in der Kirche zu Nola, dem das in der Basilika zu Fundi ähnlich war, am Fuße eines Kreuzes, das sich auf einem Felsen erhob, dem vier Flüsse entströmten, Christus unter dem Bilde des Lammes, darüber schwebte die Taube, das Sinnbild des hl. Geistes, von welcher ein Strahlenbündel auf das Lamm sich ausbreitete, darüber las man die Worte: „Dieser ist mein geliebter Sohn". Rechts und links davon befanden sich die Apostel, in Purpurgewändern, mit Palmen in den Händen, über oder zwischen ihnen Tauben. [1])

Welchen hervorragenden Platz die Kunst und speciell die Malerei in den Gedichten des Prudentius einnimmt, ist bekannt. Besonders sein „Dittochäon" und „Peristephanon" sind für die Kenntniß der altchristlichen Kunstgeschichte von großer Wichtigkeit.

Die kirchenhistorischen Schriften des Eusebius enthalten ebenfalls manche Notizen über die altchristliche Kunst. Jedoch werden seine kunsthistorischen Aufzeichnungen immer mit Vorsicht zu gebrauchen sein.

Man hat außerdem auch die Stimmen anderer christlicher Schriftsteller gegen die antike Kunst als solche gegen die Kunst überhaupt aufgefaßt. So z. B. wenn Athenagoras in seiner an Marc Aurel gerichteten Apologie die antiken Kunstwerke zu Rom aufzählt und beweist, daß es mit diesen Göttern doch gar nichts sei, da man ja von jedem den Verfertiger kenne; [2]) oder wenn

1) Paul. Nol. opp., ed. Paris. (Le Brun) 1685, ep. 31. 32, p. 193 —215.

2) Athenagoras, Πρεσβεία περὶ Χριστιανῶν, c. 17.

Arnobius die Götter durch Analyse des Inhalts der oft hohlen und von einem Holz- oder Eisengerüst gestützten Elfenbeinstatuen lächerlich zu machen sucht. [1]) — Auch Tatian, ein Schüler des Justinus Martyr, berichtet in seiner „Rede an die Griechen", wie weit er in der Welt herumgereist sei und wie vielerlei er gesehen habe, so die berühmten Statuen von Göttern und Göttinnen z. B. in Rom. Er zählt sie dann auf, und dieser Katalog dient ihm nur dazu, um zu begründen, wie vielen Ehebrechern, Mördern und Buhlerinnen das Alterthum göttliche Ehre erwiesen habe. [2]) — Von einem wilden Haß gegen die Gebilde der antiken Kunst zeugt allerdings ein Zornesausbruch des Firmicus Maternus. Dieser forderte kurz nach Constantins Tode seine Söhne zur Zerstörung der heidnischen Tempel auf. „Haut sie zusammen", ruft er ihnen zu, „mit dem Beil zusammen diese Tempelzierden! Zur Schmelze, zur Münze mit diesen Göttern! Alle Weihegeschenke sind Euer, nehmt und braucht sie!"

Ueber das Verhältniß des Menschen zur Kunst äußert sich dagegen in würdigen Worten Johannes Damascenus in seinen „Λόγοι ἀπολογητικοί". Er beruft sich dabei auf einen Ausspruch des Gregor von Nazianz. „Mag sich unser Geist auch noch so sehr anstrengen, von der Sinnenwelt wird er niemals ganz abstrahiren können. Deßhalb sind die Bilder erfunden, welche gleichsam als unsere Führer uns zur Erkenntniß verborgener Dinge geleiten sollen. Es ist also zu unserem Nutzen und Heile,

---

1) **Arnobius, Adv. gentes, lib. VI.**

2) **Tatianus,** Λόγος πρὸς Ἕλληνας, **c. 33—35.**

daß wir durch bildliche Darstellungen das zu erkennen suchen, was uns verborgen ist, und erstreben und nachahmen, was recht ist; das Gegentheil aber vermeiden und hassen." — Papst Gregor II. sagt in seinem zweiten Briefe an den Kaiser Leo III., den Isaurier: „Du schreibst, daß in den sechs Concilien von den Bildern nichts gesagt wurde? Aber es ist doch, o Kaiser, darin auch von Brod und Wasser nichts gesagt worden, ob man es essen oder trinken solle oder nicht, weil hier der Gebrauch bereits feststand; ebenso stand der Gebrauch der Bilder fest."

Es bleibt uns noch übrig, den Beschluß der iberischen Synode zu Elvira vom Jahre 305 oder 306 zu erwähnen. Der bekannte 36. Canon [1]) der spanischen Provinzialsynode, die während der diokletianischen Verfolgung unter der Theilnahme von dreiundvierzig Bischöfen und vierundzwanzig Priestern in Illiberis tagte, verbot die Darstellung dessen, was Gegenstand der christlichen Anbetung war, an den Wänden der Kirchen. Dieser Beschluß läßt nur eine Deutung zu. Mag nun die Noth der Zeit und besonders die Lage der Kirche in Spanien während der Verfolgung, oder mag die Ueberwucherung des bildnerischen Schmuckes, oder irgend ein anderer Umstand, den wir nicht zu erkennen vermögen, die Synode zu diesem Verbot bewogen haben, es läßt sich nicht abstreiten, daß der Canon sich speciell gegen die Malerei in der Kirche wendet. Die Benutzung dieses Canons für den Beweis der principiellen Abneigung der Kirche gegen die Kunst überhaupt ist schon wegen der unmaßgeblichen Stellung

---

1) Placuit picturas in ecclesia esse non debere, ne quod colitur et adoratur in parietibus depingatur.

dieser Synode, vor Allem aber durch den Gegenbeweis der Thatsachen unrichtig. Es ist unserer Meinung nach gar nicht nöthig, den Beschluß irgendwie zu beschränken, sondern man mag ihn in seiner Deutlichkeit wie so viele andere Provinzial-Synodalbeschlüsse, die ohne jeden Einfluß auf die Kirche blieben, bestehen lassen. Einen Kunsthaß der Kirche erblickt derjenige, der die Geschichte der altchristlichen Kunst übersieht, heut nicht mehr darin.

Auch in den Märtyreракten und Legenden befindet sich mancher Hinweis auf das Verhältniß der alten Christen und der Kirche zur Kunst, welcher der historischen Grundlage gewiß nicht entbehrt. Ein charakteristisches Beispiel möchten wir dafür anführen, das in der „Passio sanctorum quattuor coronatorum“[1]) enthalten ist. Den Grundstock dieser Legende glaubt man bis ins vierte Jahrhundert hinaufrücken zu dürfen. Es heißt darin: „In den Steinbrüchen Pannoniens bei Sirmium, nahe der Donau, ließ Diokletian durch Christen, die zum Bergwerk verurtheilt waren, thasischen und prokonesischen Marmor brechen und nach einem im Alterthum feststehenden Gebrauch gleich an Ort und Stelle verarbeiten, zuerst eine Statue des Sonnengottes auf einem Viergespann . . . Diese wichtige Arbeit nun wurde, nachdem ein früherer Versuch der heidnischen Künstler und Direktoren mißlungen war, von Claudius, Castorius, Symphorianus und Nicostratus, welche heimlich Christen waren, zur Zufriedenheit des Kaisers ausgeführt.“ Dieser wird auf die vorzüg-

1) Herausgegeben von Wattenbach, mit Erläuterungen von Karjan, in den Sitzungsberichten der Wiener Akademie, 1853, philol. histor. Classe X. Neu herausgegeben von Otto Benndorf, in Büdingers „Untersuchungen zur römischen Kaisergeschichte“, Bd. III, 1870.

lichen Arbeiter aufmerksam und vertraut ihnen zum Aerger ihrer heidnischen Konkurrenten die Ausführung weiterer Aufträge an. Diokletian bestellt zunächst Säulen und Säulenkapitäle, dann wiederholt Badewannen, die in Verbindung mit Statuen, Früchten und Akanthus-Ornamenten genannt werden, Wasserbehälter, mit Statuen verziert oder verbunden, endlich wasserspeiende Löwen, Adler, Hirsche, Viktorien, Amoretten und namentlich einen Aeskulap. Alle diese Aufträge nun vollziehen die Christen ohne Bedenken, bis auf den Aeskulap. Diesen weigern sie sich hartnäckig zu bilden. Dabei kommt ihr Christenthum an den Tag, und da sie sich offen zu demselben bekennen und in keiner Weise davon abstehen wollen, so wird dies Bekenntniß ungeachtet aller versuchten Schonung die Ursache ihres Martyriums.

Alle diese Aeußerungen geben, im Ganzen genommen, weder einen richtigen Einblick in die Gestaltung der altchristlichen Kunst, noch läßt sich aus ihnen auf eine bestimmte Richtung der Gesammtheit schließen. Eine feindselige, mindestens gleichgültige Stimmung der Judenchristen, wie die einzelner Kirchenväter, läßt sich danach nicht in Abrede stellen. Wie in allen Zeiten, hat es auch in den ersten Jahrhunderten Leute gegeben, denen die Kunst an sich gleichgültig oder sogar widerwärtig, in Verbindung mit dem Kultus verwerflich war. Durch den religiösen Standpunkt, den die Einzelnen dieser Frage gegenüber einnahmen, erhielt sie ihre besondere Beantwortung. Es ist dabei als bemerkenswerth hervorzuheben, wie früh schon die theoretisch kunstfeindliche Richtung den Boden in der Kirche verlor. Tertullian, den man wohl zu den heftigsten Eiferern gegen die Kunst rechnen darf, ward zur Kirche hinaus in die Sekte der Montanisten ge-

drängt. Wie auch sonst in anderer Beziehung, ist der düstere Afrikaner in seinen Urtheilen über Bilder und Bildner von Leidenschaftlichkeit und Uebertreibung nicht frei zu sprechen. Indessen darf man auch bei ihm nicht vergessen, daß seine bilderfeindlichen Aeußerungen sich meist gegen den Mißbrauch, nicht gegen den Gebrauch der Bilder richten. Tatian war ein Glied, nach Einigen sogar der Stifter der streng judaistischen Enkratiten-Sekte. Epiphanius erscheint auch in seinen übrigen Handlungen als ein zwar frommer, aber übereifriger Mann, der wohl in Folge seiner langjährigen Abgeschlossenheit nicht immer die richtige Welt- und Menschenkenntniß an den Tag legte. Ueber den polternden Wuthausbruch eines Firmicus Maternus ist überhaupt nicht weiter zu reden; Eiferer hat es überall und immer gegeben. Während man aus diesen subjektiven Urtheilen hinsichtlich der Werthschätzung der Kunst ehedem, wie schon erwähnt, auf einen Kunsthaß der alten Christen und ihrer Kirche geschlossen hat, dienen fast alle diese Stellen heute im Gegentheil gerade zum Beweise für den häufigen Gebrauch und für die weite Verbreitung der Bilder. Die Kirche hat eben durch alle diese Meinungen hindurch den goldenen Mittelweg innegehalten, die Kunst als eine Gabe des Menschen zur Verherrlichung seines Himmels erkannt und ihren Zweck vom praktischen Gesichtspunkte aus aufgefaßt oder in dem Sinne des Origenes gedeutet, „daß sich alles Erkennen des Ewigen dem Menschen nur durch Symbole vermittle, daher er durch sichtbare Bilder zum Unsichtbaren aufsteigen müsse.“

IV.

Die Auslegung der altchristlichen Bilder.

Mehr als den Kunst- und Kulturhistoriker haben die christlichen Wandmalereien den Theologen beschäftigt. Vor Allem waren es aber die uns so wunderbar im Schooße der Erde erhaltenen Katakombenbilder, welche seit ihrer Entdeckung bis zur Gegenwart die gelehrte Forschung und die theologische Interpretation immer wieder von Neuem herausforderten. Wenn man bedenkt, daß die Wiederauffindung der Katakomben und ihre erste Untersuchung durch Bosio in das Zeitalter der Reformation fällt, und sich vergegenwärtigt, welch ungeheures Aufsehen dieses Ereigniß in der damaligen Welt erregte, so wird man verstehen, wie fast zu gleicher Zeit zwei Richtungen in der Beurtheilung des theologischen Gehalts der altchristlichen Malereien entstanden sind und bisher nebeneinander herlaufen konnten, die katholische und die protestantische. Die katholische Kirche erkannte es von vornherein als zweckmäßig an, die Katakombenmalereien in ihrem Sinne für die Geschichte des Dogmas auszulegen. Es ist verständlich, wie daraufhin protestantischerseits eine gegentheilige Meinung sich um so schärfer herausbildete, je

weniger die katholische Deutung die zielbewußte Art ihrer Polemik auch in dieser Richtung vermied. Welche wundersamen Irrthümer auf beiden Seiten begangen worden sind, erkennt man heute an. Indessen, obgleich man von den Irrungen der älteren Ausleger im Wesentlichen zurückgekommen, ist an eine einheitliche Auffassung noch nicht zu denken. So lange die altchristlichen Monumente dazu dienen sollen, Zeugnisse für die historische Begründung eines Bekenntnisses zu sein, wird von einer Einigung der katholischen und protestantischen Auffassung überhaupt nicht die Rede sein können. Die beiden Anschauungen, obgleich sie sich heut schon in vielen Punkten nahe gerückt sind, stehen sich eben im Princip schroff gegenüber. Es würde uns indessen zu weit führen, die Meinungen der beiden Richtungen hier zu verfolgen; andrerseits dürfen wir auch an ihnen nicht vorübergehen, weil sich aus der Stellung zu ihnen die unsrige zur altchristlichen Kunst ergiebt. Wir beschränken uns darauf, die neusten Vertreter beider Richtungen in's Auge zu fassen, Erich Frantz und Adolf Hasenklever.

Ersterer vertritt in seiner „Geschichte der christlichen Malerei" [1]) die katholische Richtung, deren bedeutendste Namen de Rossi, Garrucci, Martigny, Kraus u. A. sind; Letzterer wandelt in seinem „Altchristlichen Gräberschmuck" [2]) seinen eigenen Weg, dabei sein Hervorgehen aus der protestantischen Schule nicht verleugnend. Allerdings ist in diesem eben gebrauchten Sinne überhaupt mit wenig Recht von einer protestantischen Schule zu

1) Freiburg im Breisgau, Herder, 1887.
2) Braunschweig, Schwetzschke u. Sohn, 1886.

sprechen, denn mehr oder weniger gehen ihre Vertreter alle verschiedene Wege, wie Raoul-Rochette, Münter, Piper, Victor Schultze, Roller u. A., während die katholische Schule ein festgefügtes System der Auslegung und Darstellung hat, dem sich auch die mehr selbständig urtheilenden Gelehrten, wie z. B. der Freiburger Professor Kraus, anzuschmiegen wissen.

Nach katholischer Anschauung ist der altchristliche Bilderkreis im Wesentlichen nichts Anderes, als eine Illustration zur katholischen Dogmatik der Gegenwart. Man ist der Meinung, daß die Bildwerke der Katakomben unter klerikaler Leitung entstanden sind und daß dieselben ein bestimmtes System kirchlicher Lehren erklären. So sagt auch Frantz: „Es erscheint zweifellos, daß die alten Künstler unter der Aufsicht der kirchlichen Organe ihre Compositionen entworfen haben, eine Praxis, die sich im ganzen Mittelalter findet, und der wir die Erhaltung werthvoller Traditionen in der Reinheit der ursprünglichen Idee zu danken haben.“ [1]) Aus dieser Auffassung ergiebt sich von selbst, daß der Inhalt der altchristlichen Bilder symbolisch zu erklären ist: „Die ersten Christen wollten sich in Bildern vergegenwärtigen, was ihre Seelen beschäftigte, was ihr Trost im Leiden, ihre Freude und ihre Hoffnung im Leben und Sterben war; der vorzügliche Charakter der ersten christlichen Kunst ist deßhalb ein symbolischer. Auch die historischen Darstellungen wollen mehr eine Idee versinnlichen, als die Wahrheit des Lebens nachahmen.“ [2]) Der Grund dieser symbolischen Darstellungen soll

---

1) Frantz, S. 32.
2) Frantz, S. 33.

die Nothwendigkeit der Verhüllung der christlichen Heilslehre vor den heidnischen Augen gewesen sein, während sie den Christen und namentlich den „Ungelehrten als Compendium der Heilslehre" dienen sollten. Nach diesen Grundsätzen hat man mit einem Aufwand von ungemeinem Scharfsinn und einem weitläufigen Apparat gelehrter Bildung in den altchristlichen Bilderkreis die ganze römische Dogmatik hineingetragen. Das war um so weniger schwierig, als die naive Darstellung der altchristlichen Malerei, die mannigfachen Vermischungen heidnischer und christlicher Ideen ebenso wie der Zustand der Bilder, in welchem sie gefunden wurden, die Erklärung nicht leicht machte. — Ebendieselben Gründe haben aber auf der anderen Seite zu einer Beurtheilung Veranlassung gegeben, die mit der Unterschätzung der schöpferischen Kraft christlicher Kunst im Wesentlichen in den Darstellungen der Katakombenbilder einen christlich-ethnischen Synkretismus fand. Ja, man ist noch weiter gegangen und hat die altchristliche Malerei als eine geistlose Nachahmung der Antike nicht nur in der Form, sondern auch in ihrem Inhalte hingestellt. Von diesem Standpunkte aus ist man auch dahin gelangt, den symbolischen Inhalt der Bilder zu leugnen und nur die eine Absicht der Ausschmückung in ihnen zu erkennen. So ist Hasenklever zu dem Resultate gekommen: „Der altchristliche Gräberschmuck ist wesentlich Ornamentik, nicht Symbolik; was aber von Symbolik darin sich findet, ist erst aus einer Combination der vorhandenen Figuren mit christlichen Ideen entstanden. Die Figuren haben diese Symbolik geschaffen, nicht aber hat die Absicht, Symbole darzustellen, die Figuren geschaffen."[1]) — So

1) Hasenklever, S. 259 u. 260.

weit diese Auffassungen von einander abweichen, so weit scheinen sie uns auch von der richtigen Erkenntniß entfernt zu sein. Mit seiner vorgefaßten Meinung tritt der Eine vor diese Bilder und interpretirt seinen Glauben aus den Denkmälern der ersten Jahrhunderte. Mit der angeblichen Verleugnung jedes Vorurtheils tritt der Andere vor sie und unternimmt es, auch das Unmittelbar-Christliche ihres Gehaltes und ihres Zweckes wegzudisputiren. Sowohl der von der katholischen Kirche approbirte Weg zum Verständniß des altchristlichen Bilderkreises, wie der „allein richtige",[1]) sogenannte historische Hasenklever's scheint uns zum Ziele zu führen, wir sind vielmehr der Meinung, daß wir auf einem dieser Wege zur Erkenntniß der Wahrheit nicht kommen werden, daß dieselbe vielmehr in der Mitte liegt, d. h. im richtigen Abwägen beider Erscheinungen, des Einflusses der Antike und der schöpfrischen Gestaltungskraft des Christenthums. Eine andere, als historische Behandlung im weitesten Sinne ist dabei natürlich nicht zuläßig. In ähnlicher Weise haben sich auch Ferdinand Piper,[2]) Victor Schultze[3]) und besonders Heinrici[4]) ausgesprochen.

In dem Umstande, daß die uns erhaltenen Denkmäler mit dem Todtenkultus der alten Christen in engster äußerer Bezieh-

1) Hasenklaver, S. 7.

2) Mythologie der christlichen Kirche, 1847—1851; Ueber den christlichen Bilderkreis, 1852; Einleitung in die monumentale Theologie, 1867.

3) Archäologische Studien über altchristliche Monumente (Wien 1880), S. 1—21 (Prolegomena über die Symbolik des altchristlichen Bilderkreises). Dess. Die Katakomben (Leipzig 1882) S. 87 ff.

4) Zur Deutung der Bildwerke altchristlicher Grabstätten (in den Theologischen Studien und Kritiken, 1882).

ung stehen, lag es nahe, auf den inneren Zusammenhang zu schließen. Aber auch in dieser Hinsicht ist man nach unserer Meinung zu weit gegangen. Wenn Münter und neuerdings Schultze und Roller alle vorhandenen Bilder in den Katakomben als in Beziehung stehend zu der christlichen Auffassung von dem Tode bezw. der Auferstehung des Fleisches darstellen, so ist auch hierin ein System zu erkennen, in dessen Enge der altchristliche Bilderkreis sich nicht ohne Weiteres zwängen läßt. So hat schon Heinrici dieser Behauptung Schultzes gegenüber darauf hingewiesen, daß der Gesichtspunkt für die christliche Sepulkral=Symbolik ein weiterer ist, daß in ihr „die christliche Hoffnung, wie sie aus der sicheren Lebensgemeinschaft mit Christus erblüht und Leben wie Sterben des Gläubigen beherrscht," kurz alle Ausdrücke des Heilsbesitzes in die Erscheinung treten.

Der Einfluß der Antike auf die christliche Kunst wird von keiner Seite mehr geleugnet. Und wie in der Form, so läßt er sich auch insofern in dem Inhalte erkennen, als man in der Ausschmückung heidnischer und christlicher Grabstätten den Grundgedanken sepulkraler Beziehungen gleichzeitig findet. Es fragt sich nur, wie sind die Christen zu den Darstellungen ihres Bilderkreises gekommen, welche geistigen Strömungen führten sie darauf, und welche Gedanken wollten sie in ihnen zum Ausdruck bringen? Sehen wir von den wenigen Bildern ab, in denen das Christliche nicht sofort in die Augen springt, so erkennen wir in fast allen rein christlichen Inhaltes die heilige Schrift als ihre Quelle. An biblischen Darstellungen sind uns allein in den Katakomben folgende Scenen des Alten Testaments er=

halten: Adam und Eva 9 mal[1]); der Todschlag Abels durch Kain 1 (fraglich)[2]); Noah in der Arche 17[3]); Isaaks Opferung 7[4]); Moses, die Schuhe ausziehend, 4[5]); Moses, Wasser aus dem Felsen schlagend, 30[6]); Moses, die Gesetzestafeln empfangend, 1[7]); die Juden, in der Wüste das Manna sammelnd 1 (fraglich)[8]); David und Goliat 1 (fraglich)[9]); David mit der Schleuder 1[10]); das Wunder des Jonas 34[11]); die drei Jünglinge im Feuerofen 14[12]); Daniel zwischen den Löwen 19 (1 davon fraglich)[13]); Susanna zwischen den Greisen 1 (fraglich); Susanna zwischen den Anklägern 1 (fraglich); Susanna und Jojakim 1 (fraglich)[14]). Aus dem Neuen Testament sind folgende Compositionen entnommen: Das Christkind mit dem Nim=

---

1) No. 6, 56, 57, 58, 59, 72, 87, 113, 125.

2) No 6 (?).

3) No. 30, 44, 48, 49, 53, 58, 59, 60, 66, 76, 87, 92, 93, 94, 95, 110, 113.

4) No. 32, 33, 58, 111, 113, 119, 137.

5) No. 49, 82, 110, 112.

6) No. 11, 28, 30, 31, 32, 34, 38, 48, 53, 56, 60, 61, 68, 69, 82, 86, 87, 96, 97, 98, 99, 100, 108, 110, 113, 115, 127, 130, 132, 134.

7) No. 96.

8) No. 131 (?).

9) No. 6 (?).

10) No. 30.

11) No. 8, 12, 15, 28, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 40, 44, 52, 53, 56, 57, 60, 66, 69, 74, 76, 77, 83, 86, 87, 90, 91, 93, 101, 110, 111, 112, 122.

12) No. 11, 30, 33, 48, 50, 57, 61, 67, 68, 77, 83, 107, 110, 113.

13) No. 1, 8 (?), 25, 30, 44, 49, 50, 52, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 68, 74, 108, 110, 113.

14) No. 11 (?).

dus 1 [1]); Maria mit dem Kinde 1 [2]); die Anbetung der Magier 8 [3]); Herodes und die Magier 3 [4]); die Taufe Christi 4 (1 davon fraglich) [5]); das Wunder auf der Hochzeit zu Kana 1 [6]); Christus und die Samariterin 2 [7]); der Gichtbrüchige, sein Bett tragend, 4 [8]); die Brodvermehrung 15 [9]); die Gastmahlsscenen 15 (1 davon fraglich) [10]); Christus und das kananäische Weib 1 (fraglich) [11]); die Auferweckung des Lazarus 26 [12]); Christus zwischen den fünf klugen und thörichten Jungfrauen 1 [13]); die Ankündigung der Verleugnung Petri 1 [14]); die Himmelfahrt Christi 1 (fraglich) [15]); Christus als guter Hirt 52 (2 davon fraglich) [16]); Christus als Lamm 1 [17]); Christus mit den Aposteln 13 [18]); das Brustbild

1) No. 130.
2) No. 9.
3) No. 41, 49, 53, 60, 80, 107, 122, 133.
4) No. 58, 59, 77.
5) No. 5, 7 (?), 155, 162.
6) No. 150.
7) No. 13, 80.
8) No. 32, 69, 110, 113.
9) No. 30, 38, 59, 60, 61, 70, 73, 82, 94, 95, 96, 110, 113, 119, 150.
10) No. 1, 31, 32, 34, 35, 55, 57, 90, 91, 92, 93, 94, 95 (?), 110, 150.
11) No. 13 (?).
12) No. 12, 28, 30, 31, 34, 47, 49, 50, 53, 58, 60, 62, 68, 69, 73, 80, 83, 84, 87, 95, 97, 98, 110, 119, 133, 134.
13) No. 131.
14) No. 131.
15) No. 28 (?).
16) No. 4 (2 mal), 8 (?), 12, 13, 14, 15, 16, 28, 30, 31, 32, 33, 36, 39, 47, 52, 53, 54, 56, 57, 58, 62, 63, 66, 67, 69, 71, 74, 76, 78, 80, 81, 82, 87, 88, 90 (?), 91, 96, 98, 99, 100, 101, 103, 108, 110, 112, 114, 124, 127, 136, 137.
17) No. 141.
18) No. 22, 56, 67, 89, 101, 112, 116, 117, 132, 133, 135, 136, 141.

Christi 8[1]; Paulus 1[2]; Petrus 5[3]; Paulus und Petrus 6 (2 davon fraglich)[4]. — Es fällt in die Augen, daß die Wunderdarstellungen überwiegen und daß diejenigen des Herrn am beliebtesten waren. Am meisten wiederholt finden wir von den neutestamentlichen Scenen die Auferweckung des Lazarus, das eucharistische Mahl und die Brodvermehrung. Heinrici bemerkt dazu: „Alle diese Bilder ebenso wie der Typus des Guten Hirten weisen auf das Johannesevangelium. Die Wunder im letzten Evangelium sind aber nicht als Thaten des Mitleids oder der Beglaubigung verwerthet, sondern als Selbstdarstellungen der Herrlichkeit des Gottessohnes, die auch in den damit verbundenen Worten in diesem Sinne erklärt oder gedeutet werden. Wunder und Reden sind gleichen Gehalts, aus beiden wirkt die göttliche Kraft Christi. Es ist dies ein Schlüssel zum Verständniß dieses Bilderkreises: Christus den Herrn, der die Seinen treu behütet, der, zum pneumatischen Genusse den Gläubigen sich hingebend, sie zu einer Lebensgemeinschaft bindet, der dem Tode seine Schrecken nimmt, in dem das neue Leben, das von ihm ausgeht, Zeit und Ewigkeit ausgleicht, erblickten sie auf den Gräbern ihrer entschlafenen Brüder. Durch ihn wußten sie sich mit dem aus des Todes Banden Befreiten vereint zur lebendigen Gemeinschaft."

Wenn man die einzelnen Katakombenbilder aus diesem Gesichtspunkte betrachtet, so wird man in der Erklärung ihres In-

---

1) No. 126, 130, 133, 151 (2 mal), 156, 158, 161.
2) No. 134.
3) No. 120, 141, 149, 150, 159.
4) No. 120, 122 (?), 135, 140 (?), 140, 148.

haltes auf keine Schwierigkeit stoßen; anders dagegen, wenn man in jedem einzelnen Bilde einen ausgesprochenen Gedanken der katholischen Dogmatik oder einen protestantischen Glaubenssatz entdecken will. Das System, nach dem man hierbei auf römischer Seite verfährt, ist bekanntlich dieses, daß man zur Erklärung der Bilder jede litterarische Aeußerung des christlichen Alterthums heranzieht, die irgendwie zu ihnen in Beziehung gebracht werden könnte. Mit Recht hat man von der anderen Seite auf das Fragwürdige einer solchen Beweisführung hingewiesen. Die katholische Kirche erblickt aber in allen Darstellungen der Katakombenbilder, auch in den sogen. historischen, etwas Symbolisches. In Beziehung darauf sagt Dippel: „Daß die altchristliche Kunst eine symbolische ist, daß die bildlichen Darstellungen der ersten christlichen Jahrhunderte in der Regel einen ganz anderen, tieferen Sinn haben, als jenen, der für den oberflächlichen Beobachter zu Tage tritt, daß sie gewöhnlich nur ein historisches oder symbolisches Gewand sind, welches von der verhüllten Idee beherrscht und durchdrungen ist: das ist eine bereits so allgemein anerkannte Thatsache, daß jeder Beweis hierfür als überflüssig erscheint.“ [1]) Allein so allgemein zugegeben ist das, auch selbst von katholischer Seite, nicht. Gegen die angebliche Symbolik harmloser Einzelbilder, wie gegen die der sogen. historischen, hat sich schon Schultze wiederholt erklärt, ebenso thut dies Hasenclever, aber mit wesentlich anderen Gründen. Er findet sie in der Analogie des christlichen mit dem heidnischen Gräberschmuck. Die Ergebnisse der klassischen Archäologie wiesen auf das Be-

1) Kraus, Real-Encyklopädie, II, S. 804.

stimmteste darauf hin. Er nennt in Folge dessen den altchristlichen Gräberschmuck „eine direkte in's Christliche übersetzte Fortführung des ersteren" und behauptet weiter: „Der eine ist daher nicht anders aufzufassen als der andere. Ist der römische Gräberschmuck symbolisch, dann ist es auch der christliche, ist jener wesentlich Ornamentik, dann auch dieser. Nun hat die neuere klassische Archäologie sich für den wesentlich rein ornamentalen Charakter des antik römischen Gräberschmuckes entschieden — daraus folgt der Schluß für die Bildwerke der ältesten christlichen Kunst in den Katakomben von selbst." [1]) Wir müssen gestehen, daß sich auf eine so leichte Art und Weise bisher noch kein Ausleger altchristlicher Bildwerke die Sache zurechtgelegt hat, welcher mit der Prätension Hasenklevers diesen Weg als den „allein richtigen" bezeichnet. Weder der Ansicht von der Abhängigkeit der altchristlichen Kunst nach dieser Seite hin, noch der Schlußfolgerung, die er daraus zieht, können wir uns anschließen. Die Entscheidung der neueren klassischen Archäologie in Betreff des römischen Gräberschmuckes ist für die Deutung des Bilderschmuckes der Katakomben durchaus nicht maßgebend, ganz abgesehen davon, daß Hasenklever diese Entscheidung falsch aufgefaßt hat. [2]) — Es ist die Kluft zwischen den beiden Meinungen am deutlichsten wahrzunehmen, wenn man die Auffassung über die symbolische Bedeutung der Katakombenbilder von Frantz und Hasenklever vergleicht. Während Hasenklever die christliche Symbolik als etwas Zufälliges ansieht, die sich auf die Gegen-

1) Hasenklever, S. 18 u. 19.

2) Siehe unsere Recension in No. 24 (S. 966—976) der Göttingischen gelehrten Anzeigen, 1886.

stände, die ebenfalls ohne bestimmte Absicht gewählt worden sind, übertragen hat, sieht der römische Interpret die Quelle der christlichen Symbolik in der Arkandisciplin.

In Zusammenhang mit dieser Auffassung bringt man nun katholischerseits die didaktische Bedeutung und den praktischen Werth der altchristlichen Denkmäler. Sie sollten den Ungebildeten die Lektüre ersetzen; sie mußten aber darum symbolisch und allegorisch sein, weil die Geheimhaltung ihrer Lehren bei den vielen Gefahren und Nachstellungen, denen die Christen der ersten Jahrhunderte von Seiten der Heiden ausgesetzt waren, nothwendig war, und andrerseits weil „die übersinnlichen und übernatürlichen Wahrheiten und Geheimnisse nicht in ihrer übernatürlichen Realität, sondern nur in sinnlichen Bildern und Gleichnissen verkörpert dargestellt werden können." [1]) Das ist eine der Hauptthesen der katholischen Auslegung und sie steht mit der anderen, daß die Bilder unter klerikaler Leitung entstanden seien, im engsten Zusammenhange. Schultze hat in seinen „Archäologischen Studien" nachgewiesen, daß ein lehrhaft-paränetischer Zweck der christlichen Bilder sich erst nach Constantin nachweisen läßt. Und was die Nothwendigkeit der Verhüllung christlicher Ideen in Symbole oder Allegorien betrifft, so wird auch von katholischer Seite die Stellung der Christen im römischen Staate, zumal was ihre Privatthätigkeit und namentlich ihren Todtenkultus in den Katakomben angeht, nicht so dargestellt, als hätten sie eine Kunstthätigkeit nur unter ängstlicher Vermeidung alles in die Augen springenden Christlichen ausüben können.

1) Dippel bei Kraus, Real-Encyklopädie, II, S. 805.

Nach der entgegengesetzten Seite geht aber Hasenklever wieder zu weit, indem er sagt: „Die angebliche Absicht, die heiligen Lehren für den profanen Blick unter den Symbolen zu verhüllen, scheitert schon an der allgemein zugegebenen Thatsache, daß die Anlage wie die Ausschmückung der Katakomben nur durch christliche Hände besorgt wurden, daß nur Christen darin ihr Grab fanden, daß Nichtgläubige dieselben überhaupt niemals betraten.“ [1]) Woraus Hasenklever schließt, daß Nichtgläubige die Katakomben niemals betraten, ist uns nicht ersichtlich. Waren die Katakomben unzugänglich? Sollte nicht grade die Stätte, wo die Liebe der Christen zu den Dahingeschiedenen, wo ihr Glaube und ihre Hoffnung einen so herrlichen Ausdruck fanden, oft Veranlassung gegeben haben, daß bei der Durchwanderung dieser Friedhöfe an der Hand eines Gläubigen der Keim des Glaubens in den heidnischen Betrachter gelegt wurde? War doch die Sorge um die Todten mit der hervorstechendste Zug der alten Christen, der den Heiden in die Augen fiel, so daß Kaiser Julianus Apostata als einen hervorragenden Grund der Verbreitung des Christenthums grade die Sorgfalt ihrer Todtenbestattung bezeichnete. Wenn Hasenklever darum, weil Nichtgläubige die Katakomben überhaupt niemals betreten hätten, schließt, daß eine symbolische Verhüllung der heiligen Lehren gar keinen Sinn gehabt hätte, so ist das nicht richtig, denn der Grund, auf welchem dieser Satz aufgebaut ist, läßt sich nicht erweisen, ist auch gar nicht wahrscheinlich. Andrerseits können wir die Nothwendigkeit einer symbolischen Umhüllung in dem Maße,

---

1) Hasenklever, S. 9.

wie sie katholischerseits behauptet wird, auch nicht zugeben. Wir räumen aber das Vorhandensein und die Verbreitung christlicher Symbole von Anfang an ein. Wir erkennen den Grund dafür einmal in der Neigung der Zeit zu geheimnißvollen Zeichen und Verbindungen, wie sie aus dem Osten und vorzüglich aus Aegypten nach dem Abendlande gekommen waren, sodann in der Stellung, welche die alten Christen, nicht unähnlich den Mitgliedern anderer vorhandener Religionsgenossenschaften, im römischen Staate einnahmen, und endlich in dem Einfluß der heiligen Schrift selbst, die durch ihre Sprache, namentlich durch die reichen Bilder, Allegorien und Parabeln, auf den empfänglichen Sinn der alten Christen ihren gewaltigen Eindruck übte. — Wenn dagegen Hasenklever sagt: „Die Art des römischen Kunstsinnes war der Symbolisirung ebenso wenig günstig“, [1]) so müssen wir das im Hinweis auf den römischen Sepulkralschmuck trotz der angeblichen Ergebnisse der klassischen Archäologie, wie sie Hasenklever auffaßt, als nicht zutreffend bezeichnen. Wie würde sich z. B. die ungemeine Beliebtheit und Verbreitung der erst spät entstandenen Darstellung des Eros- und Psyche-Mythus, eine Darstellung, die auch auf christlicher Seite viel Verwendung gefunden hat, erklären, wenn der römische Kunstsinn der Symbolisirung ungünstig gewesen wäre? Die Erklärung der vorstehenden Thatsache giebt Hasenklever dahin, daß Eros und Psyche ebenso wie Sol und Luna oder das Gorgoneion, obwohl ursprünglich mit Beziehung auf Gedanken des Todes und Grabes angewendet, unzweifelhaft durch die Gewöhnung und die immer neue Wieder-

1) Hasenklever, S. 58.

holung schon von der antiken Kunst rein ornamental angewandt seien. „Sie sind denn auch“, meint er, „in christlichen Gräbern nichts anderes als eine ohne weiteres Nachdenken fortgesetzte Uebung dessen, was man bisher gewöhnt war, denn hätte man über diese Darstellungen weiter nachgedacht, so hätte man sie als Gegenstände der heidnischen Mythologie unmöglich so naiv mitten unter christliche Figuren und biblische Scenen setzen können.“ [1]) Danach, müßte man annehmen, hätten die Christen diese Darstellungen gar nicht verstanden und gedankenlos zur Ausfüllung eines mitten zwischen rein christlichen Gegenständen zufällig vorhandenen Raumes verwendet. Wir können uns dieser Auffassung nicht anschließen. Um wieviel klarer, verständlicher und natürlicher ist die Ansicht Kraus' über diesen Gegenstand. „Die römische Kunst des zweiten und dritten Jahrhunderts“, äußert er sich, „hat sich mit Vorliebe einer Anzahl allegorischer und symbolischer Darstellungen, besonders sepulkraler Natur, bedient, welche den Gedanken an ein Fortleben nach dem Tode und an eine Wiedervereinigung mit dem, was uns auf Erden theuer war, Ausdruck verleihen mögen. Mag dieser Gedanke das reine Produkt der antiken Entwicklung sein, mag er dem Einflusse jüdischer und christlicher Anschauungen sein Umsichgreifen seit dem Zeitalter der Antonine zu verdanken haben — die Thatsache ist unleugbar. Kunstvorstellungen, welche denselben dienten, mußten auch seitens der Christen mit freundlichen Augen angesehen werden. Man vergaß leicht und gern, daß der Ursprung dieser Scenen ein polytheistischer gewesen, man adop-

---

1) Hasenklever, S. 185.

tirte sie in jenem allgemein menschlichen Sinn, den jeder Gebildete damals mit ihnen verband." [1]) Was Hasenklever dagegen vorbringt, kommt nicht in Betracht. Er sagt nämlich: „Man kann nicht annehmen, daß die Christen durch diese mythologischen Gegenstände allgemein menschliche Ideen über Grab und Tod und Unsterblichkeit hätten ausdrücken wollen, denn bei einigem Nachdenken hätten sie diese Gegenstände zur Darstellung ihrer Ideen doch nicht wählen können." [2]) Wir fragen: Warum nicht? Wenn, wie Hasenklever zugiebt, diese Gegenstände ihres eigentlichen mythologisch-religiösen Charakters entkleidet waren, sie als allgemein verständliche Symbole gewisser Gedanken im Gebrauch waren, warum sollten sie für die Christen etwas Anstößiges haben? So bedachtsam war das Christenthum in der Aneignung auf anderen Gebieten doch auch nicht. Und grade diese Gedanken hatten doch mit den ihrigen so nahe Verwandtes! Giebt man aber selbst einmal die „gedankenlose Fortsetzung" der antiken Uebung seitens der Christen zu, so muß man doch fragen: Wie kommen sie grade zur Wahl dieser Gegenstände und warum setzen sie ein gedankenloses Ornament zwischen christliche Scenen, die doch Gedanken ausdrücken sollen?

Wenden wir uns nun zu dem Inhalt der Bilder selbst. Da sind zuerst die im Ganzen dreimal [3]) in den Katakomben vorkommenden Orpheus-Bilder, welche den Scharfsinn der Ausleger herausgefordert haben. Orpheus erscheint in den Deckengemälden, wie bekannt, nicht etwa als nebensächliche Dekoration,

1) Kraus, Real-Encyklopädie, II, S. 463 u. 464.
2) Hasenklever, S. 185.
3) No. 17, 30, 49.

sondern als Centralbild, und es ist in der That eigenartig, den thracischen Sänger ebenbürtig neben der Gestalt des Guten Hirten in den Katakomben zu finden. Alle möglichen Deutungsversuche hat diese Thatsache veranlaßt. Raoul-Rochette hat nicht zum Geringsten darauf seinen Beweis für das Abhängigkeitsverhältniß der christlichen Kunst von der Antike gegründet. Die römische Exegese erkennt in der Darstellung des Orpheus den Herrn und besondere Beziehungen zur Erlösung. Gegen diese Auffassung hat zuerst Schultze [1]) polemisirt. Er hält es für undenkbar, daß die ersten christlichen Jahrhunderte die Gestalt Christi unter der eines heidnischen Heros dargestellt hätten, und will in dem Bilde nur den Träger der wahren Gotteserkenntniß im Heidenthum, den Propheten auf das Christenthum erkennen. Hasenklever [2]) macht mit Recht darauf aufmerksam, daß Schultze im Irrthum ist, wenn er vermeint, daß die herbeigezogenen Stellen der Kirchenväter zu einer Beziehung dieser Bilder auf Christus keine Veranlassung gäben. Die Auffassung Hasenklevers ist indessen ebenso wenig neu, als überzeugend. Er läßt es unentschieden und hält es für nicht feststellbar, ob in Orpheus ein Typus Christi, ein Symbol seiner Person oder ein Weissager auf die Wahrheit des Evangeliums dargestellt sei. Das Vorkommen überhaupt führt er auf die konkrete Veranlassung zurück, die einzelne Gemeindemitglieder, welche „vielleicht“ vorher Theilnehmer der orphischen Mysterien waren, nahmen, um ihren Ideen auf diese Weise einen doppelten Ausdruck zu geben. Aehnliches

---

1) Kat., S. 105; Christl. Kunstblatt, 1882, S. 38.
2) Hasenklever, S. 186 u. 187.

ist schon von Münter und Raoul-Rochette geäußert worden, ohne aber daß von ihnen ebenso wie von Hasenklever für diese Vermuthung ein Wahrscheinlichkeitsbeweis beigebracht worden wäre. Das vereinzelte Vorkommen in den Katakomben und nur zu einer bestimmten Zeit — von der zweiten Hälfte des zweiten bis zur ersten des dritten Jahrhunderts — führen die römischen Ausleger auf die Einwirkung der Kirchenleitung zurück. De Waal sagt: „Die Kirche mußte, um ihre Kinder vor jeder Irreleitung zu bewahren, die weitere bildliche Darstellung des Orpheus reprobiren.“ [1]) Anstatt anzuerkennen, daß das Vorhandensein der Orpheus-Bilder überhaupt gegen das katholische Auslegungsprincip des altchristlichen Bilderkreises auf das schärfste verstößt — wir meinen hinsichtlich der klerikalen Leitung, unter welcher angeblich die Kunst gestanden haben soll, da doch nicht anzunehmen ist, daß die Kirche das erst approbirt, was sie kurz darauf als geeignet zur Irreleitung reprobirt — gebraucht man von jener Seite eben diese Thatsache zu seiner Begründung. Uns erscheint die Einführung wie das Aufhören der Orpheus-Bilder in der altchristlichen Malerei weder von der Kirche gebilligt noch gehindert, auch nicht als Ausdruck des Synkretismus einzelner Gemeindemitglieder entstanden, sondern vielmehr in der Beliebtheit und Verbreitung der Darstellung dieses griechischen Mythus begründet zu sein. Es ist uns nicht unverständlich, wie sinnende Christen grade auf diesen überaus poetischen Mythus ihre Gedanken leiten konnten, und wir finden in den beregten Darstellungen eine ungemein geistreiche Verbindung

1) De Waal bei Kraus, Real-Encyklopädie, II, S. 564.

christlicher Ideen mit dem ursprünglichen Gebilde heidnischer Erfindung. Jedenfalls wird man an die Auslegung mit keiner anderen Erklärung herantreten dürfen, als wie sie Clemens Alexandrinus und ähnlich Eusebius gegeben hat: „Von allen Orpheen, die jemals waren, hat Christus allein die am schwersten zu bändigenden Thiere, die Menschen, gezähmt: die Vögel — die Leichtsinnigen unter ihnen, die Schlangen — die Betrüger, die Löwen — die Jähzornigen, die Säue — die Genußsüchtigen, und die Wölfe — die Räuber. Die Steine aber und die Bäume sind die Unverständigen, fühlloser aber noch, als die Steine, ist der mit Unwissenheit überladene Mensch.“ [1])

Aehnlich ist es mit der Erklärung anderer unverändert aus der Antike herübergenommener Bilder ergangen, so mit den vereinzelten Darstellungen des Odysseus und der Sirenen, des Eros und der Psyche u. a. m. Für alle diese kann das betreffs der Orpheus-Bilder allgemein Gesagte nur wiederholt werden. Das Aneignungsvermögen des Christenthums war ein so großes, daß es bei der Herübernahme heidnischer Gedanken durchaus an Gehalt gar nichts einbüßte, dieselben vielmehr durch Vertiefung erweiterte und verklärte.

Die Gestalt des Guten Hirten ist eine der edelsten, einfachsten und schönsten der Schöpfungen der christlichen Kunst. Unmittelbar aus dem Gleichniß des Herrn hervorgegangen, eine Figur, die uns so vertraut und anheimelnd wie aus dem Evangelium plastisch geformt entgegentritt, erblicken wir sie in mehr

1) Clemens Alexandrinus, Cohort. ad gent. I, p. 2—4, ed. Paris.; Eusebius, Vita Const., 14.

als fünfzig Darstellungen der Katakombenbilder. Man hat sich Mühe gegeben, dieses Bild auf antike Vorlagen zurückzuführen, man hat unendlich viel Aufhebens gemacht, daß die altchristliche Kunst diese Figur nicht erfunden, sondern erborgt hätte, man hat ihr Vorkommen in der Antike nachgewiesen. Ganz recht! Der Hirt mit dem Schaf auf den Schultern war der antiken Kunst geläufig, wie andere Bilder aus dem Hirtenleben, aber die Erfüllung dieser Figur mit christlichem Geiste, dieser plastische Ausdruck des Wortes des Herrn: „Ich bin ein guter Hirt!“ ist eine so klare und naive Erscheinung, die Jedem in die Augen springt, und mag er der Antike alle und dem Christenthum keine schöpferische Kraft zusprechen. Der Gute Hirt ist die erste rein christliche Figur, die uns als eine Darstellung der Person Christi entgegentritt. Sein Typus ist nicht fest und bestimmt, und man hat auch alle die vorkommenden Verschiedenheiten symbolisch deuten wollen, so namentlich, wenn er erscheint mit dem Stab und dem Milchgefäß zwischen den Schafen, wenn er das verlorene Schaf trägt oder wenn er auf seine Heerde blickt. Alle diese Erklärungen haben ihren Grund wohl nur in der Phantasie des Interpreten. Der Autor hat gewiß keine davon beabsichtigt. Man müßte denn annehmen, selbst diese Aeußerlichkeiten wären in bestimmter Absicht von der klerikalen Leitung vorgeschrieben worden, eine Annahme, die ja auch allerdings bei der römischen Forschung Thatsache ist.

Auf diesem Wege ist, wie schon erwähnt, die römische Auslegung dahin gekommen, in den gleichgültigsten Dingen von der Welt, die mit dem Christenthum nur in gezwungener Weise in Verbindung gebracht werden können, symbolischen Inhalt zu

suchen, so in den Abbildungen von Gegenständen aus dem Erwerbsleben oder solchen, die mit dem Berufe des Verstorbenen in Verbindung standen, wie Wägen, Räder, Fässer, Werkzeuge u. s. w. Auch die neueren römischen Ausleger haben ihre Erklärungen dafür zwar eingeschränkt, aber nicht aufgegeben. — Viele andere Zeichen haben schon im Alterthum ihre symbolische Bedeutung gehabt nnd sind mit dieser von den Christen in gleichem oder ganz ähnlichem Sinne angewendet worden, wie der Phönix, die Lyra, der Pfau, der Adler, der Hase, das Pferd, der Hahn, die Fußsohle, das Dreieck, das Suastika u. a. m. [1]) — Eine offenbar christliche Gedankenverbindung muß man aber in den häufig wiederkehrenden Darstellungen der Taube, des Schafes, des Ankers, des Schiffes, der Palme, des Kranzes u. s. f., vor allem aber in derjenigen des Fisches erblicken. Nur hat auch in der Deutung dieser Symbole die römische Schule ihrer Phantasie zu großen Spielraum gelassen.

Nach ihr bedeutet die Taube z. B. die Botin des Friedens, die christliche Einfalt, Schamhaftigkeit, Unschuld, Bescheidenheit, Sanftmuth, Liebe, Klugheit; sie gilt als Symbol des heiligen Geistes, der christlichen Seele, des ewigen Friedens der Seele, des Herrn, der Apostel, der Gläubigen überhaupt, des Martyriums, der Kirche, der Auferstehung, der ehelichen Treue, des Schmerzes, der Himmelfahrt Christi, der Seele der Märtyrer und Heiligen u. s. w. [2]) Bei solcher Deutung ist natürlich gar nicht abzusehen, was nicht Alles noch durch die Taube sinnbildlich ausgedrückt

1) Siehe die einzelnen Artikel unter den genannten Stichworten in der Real-Encyklopädie der christlichen Alterthümer.

2) Künstle bei Kraus, Real-Encyklopädie, II, S. 819—821 (Art. Taube).

sein soll. Die Entstehung dieses Symbols ist offenbar in der Antike zu suchen. Die Vögel der Venus waren als Ornamentstücke ungemein beliebt. Was Wunder, wenn die Christen, die durch die heilige Schrift mit dem Bilde so vertraut waren, dieses in der Kunst gern und viel anwendeten! Ihre symbolische Bedeutung ist dann auch nicht überall dieselbe, indessen zu der Hineintragung einer so komplicirten Symbolik, wie sie die römischen Forscher belieben, ist gar kein Anlaß vorhanden. Der Ansicht Schultzes,[1]) als hätte sich die Taube erst von den Noah-Bildern abgelöst, hat Hasenklever[2]) widersprochen. Die symbolische Beziehung der Taube zu christlichen Gedanken war eben in so deutlicher Weise durch die Bibel gegeben, daß es gar keiner Loslösung des Einzelbildes bedurfte, sondern daß sich die in der heiligen Schrift begründete Symbolik unmittelbar auf die viel gebrauchte ornamentale Darstellung der Taube übertrug. Wenn Hasenklever dagegen die Taube, wenn sie einzeln auf Grabplatten, mit oder ohne Oelzweig in dem Schnabel, erscheint, einfach als Ornament und nicht als Symbol aufgefaßt wissen will, so ist das nach der anderen Seite wieder zu weit gegangen. Was soll, fragen wir, auf einer sonst leeren Platte wohl die Einzeldarstellung einer Taube zur Ausschmückung derselben beitragen? Die meisten solcher Bilder sind noch dazu von ungeübter Hand in den Stein eingeritzt, sie sind also keinesfalls eine Verzierung und müssen daher doch einen Gedanken enthalten, wie er dem christlichen Sinne ja so nahe lag. Selbst als ein

1) Kat. S. 121.
2) S. 192.

äußeres Erkennungszeichen kann man die Taube hier nicht auffassen, weil ihr Gebrauch zu häufig ist und weil die Platten gewöhnlich mit den Namen der Verstorbenen bezeichnet waren, wie z. B. die mit der Inschrift: Benera et Sabbatia, die nach de Rossi [1]) von sehr hohem Alter ist. Dazu bemerkt Hasenklever: „Es ist ganz unerfindlich, warum Martigny und Garrucci gerade diese Grabplatte für den evidentesten Beweis jener symbolischen Auffassung erklären. Wer sagt ihnen denn, daß man die Gestalten der Vögel hier so verstanden habe? Es liegt auch nicht der geringste Anhaltspunkt zu einer solchen Auffassung vor." [2]) Uns ist es nach dem Vorausgeschickten ganz erklärlich, warum die beiden römischen Forscher sich grade auf diese Grabplatte berufen. Der Anhaltspunkt der symbolischen Auffassung liegt eben in der Thatsache, daß die Taube hier ohne jegliches andere Ornamentstück ganz allein erscheint und als solche doch einen Gedanken darstellen muß. Wenn man außerdem bedenkt, daß ihre Darstellung nicht nur auf Grabplatten oder allein zu sepulkralem Gebrauch verwendet wurde, sondern sich auch auf Ringen, Lampen, Goldgläsern findet, so wird an der symbolischen Auffassung der Taube kaum zu zweifeln sein.

Aehnlich wie das Tauben-Symbol erfährt das Schaf- und Lamm-Symbol von römischer Seite die verschiedensten Deutungen. Unmittelbarer noch, wie dasjenige der Taube, ist es aus christlichen Anschauungen entsprungen. Christus, der Gute Hirt, bezeichnet selbst die Gläubigen als seine Schafe, die er weidet.

---

1) Inscript., I, No. 937.
2) Hasenklever, S. 191 u. 192.

Man findet in diesem Sinne das Symbol in der altchristlichen Kunst sehr häufig. Es hat sich ja auch bis heut zu Tage erhalten. Die Deutungen des Lammes auf anderen Gemälden, wie z. B. auf dem in der Domitilla-Katakombe, wo die Schafe auf dem Orpheus-Bilde erscheinen, oder auf dem in St. Lucina, wo zwischen zwei Schafen der Milcheimer und der Hirtenstab gesehen wird, sind meist auf die Phantasie der betreffenden Ausleger zurückzuführen. Deßgleichen ist mit der Auffassung Schultzes,[1]) der das Lamm als Sinnbild des Gläubigen als eines Gliedes der Heerde Christi ansieht, die Symbolik des Bildes nicht erschöpft, ebenso wenig mit dem Garruccischen[2]) Ausspruch: L'agnello e simbolo di Christo crocifisso. Frantz bewegt sich ganz in dem gewohnten Geleise, wenn er sagt: „Lämmer und Schafe galten nach den Reden des Herrn selbst als Bilder der Gläubigen und der Apostel: daher die Zwölfzahl der Schafe in Verbindung mit Christus, wie sie in den Mosaiken üblich ist. Das Lamm erinnerte die Gläubigen an den Kreuzestod des Herrn, ohne die Neophyten durch direkte Darstellungen desselben irre zu führen; es war in den Zeiten der Verfolgung das einzige Zeichen desselben und hat während sechs Jahrhunderten verschiedene Wandlungen in den Attributen erlitten; der Nimbus ist das besondere Attribut des Lammes Gottes in der späteren Zeit.“[3]) Hasenklever glaubt auch dieses Symbol auf dem großen Umwege seiner sogenannten historischen Methode erklären zu müssen: „Schafe, Lämmer und Ziegen sind Figuren

1) Kat. S. 122.
2) II, S. 233.
3) Frantz, S. 35.

aus den Scenen des Hirtenlebens, wie sie in der antiken Flächendekoration, auch in derjenigen der Gräber, ungemein häufig vorkommen. Ganz gewiß haben die Christen diese Figuren zunächst auch nur dekorativ gebraucht. Die ältesten Darstellungen, wie jene zwei Lämmer in St. Lucina, zwischen welchen auf einem Steine ein Eimer oder Topf steht, oder die Lämmer auf landschaftlichem Hintergrund in einigen Feldern des Orpheus-Deckengemäldes in Domitilla, sind einfache der antiken Kunst entlehnte Ornamentstücke. Auch der Widder mit dem an einem Hirtenstab hängenden Milcheimer in Domitilla ist nicht anders aufzufassen. Die Beziehung auf die Eucharistie, welche durch die Milch dargestellt sein soll, ist ganz willkürlich und entbehrt jeder Begründung. Es ist aber natürlich, das die Figur eines Schafes oder Lammes ganz unwillkürlich zu den biblischen Gedanken, die sich an diese Figur anknüpfen, hinführen mußte. Das Nächste war aber nach Ausweis der Monumente nicht das Opferlamm, das Christum darstellt, sondern eine symbolische Auffassung der Figur knüpft offenbar an die Gestalt des Guten Hirten an. Wenn Letzterer der Retter ist, so das Lamm von selbst der Gerettete, und in dieser Bedeutung, nicht als Symbol der Unschuld, ist ganz gewiß, weil es das Einfachste und Natürlichste ist, zuerst eine symbolische Auffassung der Lammesgestalt erfolgt.“ [1]) Nach ihm folgt also dem tändelnden Gebrauch antiker Ornamentstücke erst allmählich und langsam der christliche Gedanke, denn dieser darf eben seiner Methode zu Folge niemals mit der Darstellung zugleich in die Erscheinung treten. Diese Auffassung ist durch

1) Hasenklever, S. 196 u. 197.

nichts begründet. Das Lamm-Symbol hat sich natürlich in der altchristlichen Kunst durch die verschiedenen Jahrhunderte hindurch auch verändert. Indessen liegt seine Hauptbedeutung in dem Gleichniß des Herrn selbst begründet. Alle Darstellungen wird man schließlich darauf zurückführen können.

Der Gegensatz protestantischer und katholischer Auffassung tritt ebenso bei der Deutung der übrigen Symbole hervor, so bei der des Ankers, des Schiffes, der Palme, des Kranzes u. s. f. Es würde uns zu weit führen, auf die einzelnen Bilder hier einzugehen, wir verweisen auf die einschlägigen Abhandlungen in der Real-Encyklopädie und die gegentheiligen Ansichten von Piper, Schultze und Hasenklever. Nur das Fisch-Symbol wollen wir seiner Bedeutung wegen in der Beleuchtung der jüngsten litterarischen Erscheinungen betrachten.

Frantz sagt hierüber: „Von allen Symbolen der alten Kirche war keines allgemeiner und beliebter als das des Fisches, sei es im griechischen Namen ΙΧΘΥϹ, oder in der Abbildung des Fisches, oder der Verbindung beider; es handelt sich also hier um ein wichtiges Zeichen der Arkandisciplin, um eine doppelte Anwendung auf Christus und den Christen. Einmal gaben die Worte des Herrn: „„Ich will euch zu Menschenfischern machen““, Veranlassung, die Christen als Fische zu bezeichnen: durch die Taufe ward der Christ in das Wasser getaucht, das Element, in dem die Fische allein leben können, daher auch die Christen den Namen Fischlein erhielten, wie es im alten Hymnus bei Clemens am Schlusse des Pädagogus heißt, und wie Tertullian bemerkt: „„Wir Fischlein werden nach unserem Fische Jesus Christus im Wasser geboren.““ Dann wurde jenes berühmte Akrostichon der

alexandrinischen Schule, welches vielleicht den dortigen Judenchristen seine Entstehung verdankt, mit der Symbolik des Fisches in Verbindung gesetzt und Veranlassung der schnellen Verbreitung. Hatten doch schon die Heiden eine Sage von einem heiligen Fische, welcher die Ungeheuer des Meeres vertrieb, daher der siegreiche Fisch, welcher die Dämonen überwindet. Eine frappante Analogie mit Christus bot auch jener Fisch, den der junge Tobias fing, um damit den bösen Geist zu vertreiben und seinem Vater das Augenlicht zurückzugeben, da Jesus durch die Kraft des Kreuzes den Teufel darniedergeworfen und der Welt das Licht des Heiles durch seine göttliche Lehre erschlossen hatte. Der hl. Gregorius und Augustinus vergleichen den Erlöser auch mit den gerösteten Fischen, die er sieben seiner Jünger am See von Tiberias reichte; denn „„er selbst war wie geröstet zur Zeit seines Leidens.““ Sobald einmal der Fisch in der symbolischen Sprache der Idee des Erlösers selbst substituirt war, lag es nahe, sich dieser Verhüllung zu bedienen, um das ehrwürdige Geheimniß der heiligen Eucharistie zu bezeichnen, welches die frühe Kirche immer den profanen Augen zu entziehen suchte. Wir sehen den Fisch auch so dargestellt, daß er auf seinem Rücken ein Schiff trägt, dann liegt die Deutung nahe, daß der Fisch Christus ist, welcher die Kirche durch die Stürme der Welt trägt und sie stützt; noch öfter ist er in Combination mit einem Anker, was dann nur ein bildlicher Ausdruck der „„Hoffnung in Gott““ ist, oder mit einer Taube, die den Oelzweig trägt, wodurch der Wunsch „„in Frieden und in Christus““ ausgesprochen wird. Der Fisch erscheint auch mit und neben dem Namen Christi, in Verbindung mit der Darstellung des Guten

Hirten und dem Monogramm, überhaupt selten allein. Zu den symbolischen Darstellungen müssen wir auch jene Zusammenstellung des Fisches mit dem Brod rechnen, welche, von der wunderbaren Vermehrung der Brode und Fische durch Christus ausgehend, dieselbe zum Symbol erhoben hat, sowie die des Fisches, der ein Gefäß mit Broden und ein anderes mit Wein auf seinem Rücken trägt, oder des Tisches, auf dem Brod und ein Fisch sich befinden — während eine segnende männliche Gestalt und die betende einer Frau sich zur Seite befinden — Darstellungen, welche von Raoul-Rochette nicht mit Unrecht als ideographische bezeichnet worden sind. Hierher gehören ferner jene Bilder, welche, unter der Form eines Mahles von sieben Personen, anspielend auf die wunderbare Brodvermehrung, das himmlische Mahl repräsentiren, sowie die in der Katakombe zu Alexandrien in neuerer Zeit aufgefundene vereinte Darstellung der Hochzeit zu Cana, der Brodvermehrung und des eucharistischen Mahles, wodurch die enge Verbindung untereinander ausgesprochen ist. Alle das heiligste Geheimniß der Kirche verhüllenden Bilder, in denen die Siebenzahl der Tischgenossen feststehend ist, sind übrigens streng von den Darstellungen von speisenden Männern und Frauen zu sondern, welche in beliebiger Anzahl, je nach der Menge von Personen auftreten, die in der Grabkammer beigesetzt sind, und in denen nur das himmlische Festmahl angedeutet wird, an dem die zur Ruhe eingegangenen Seelen sich erquicken."[1]) Schultze bemerkt dazu: „Das Symbol des Fisches ist in der Reihe der biblischen Darstellungen aufzuführen, weil es offenbar

1) Frantz, S. 36–38

den Worten Matth. 7, 9 ff. (und die Parallelen) seinen Ursprung verdankt. Schlange und Fisch werden hier einander gegenübergestellt. Da aber die Schlange in der altchristlichen Symbolik den Teufel bezeichnet, so mußte es nahe liegen, in dem Fische Christum zu finden." [1]) Von dieser Erklärung wie von der römischen will Hasenklever nichts wissen. Er kommt auf einen ganz neuen Einfall, indem er sich äußert: „Ich glaube, daß der Fisch, der sich in dem Gräberschmuck der Katakomben findet, in nichts Anderem seinen Ursprung hat, als in der Geschichte von der Speisung der Tausende mit den wenigen Broden und Fischen, eine Geschichte, deren verschiedene Relation in den Evangelien hier gleichgültig ist, welche aber unzweifelhaft die antiken Todtenmahle, wie sie an den Gräbern abgebildet waren, umgeändert hat." [2]) Dieser Deutungsversuch ist zwar originell, aber nicht überzeugend. Die Annahme, daß in den Gastmahlsscenen, wie z. B. in den der sogen. Sakramentskapellen, die Geschichte von der Speisuug der Tausende mit den wenigen Broden und Fischen dargestellt sein soll, ist durch nichts begründet. Wenn Hasenklever behauptet: „Deutlich weisen die Körbe mit Broden, die niemals fehlen, wenn auch ihre Zahl wechselt, sowie die zwei Fische auf das Speisungswunder hin," [3]) so ist uns das ebenso unbegreiflich, wie es ihm erscheint, daß man von anderer Seite die Gastmahlsscene mit dem Mahle am galiläischen See in Verbindung ge-

1) Schultze, Kat. S. 117.
2) Hasenklever, S. 232.
3) Hasenklever, a. a. O.

bracht hat. Wir fragen, wo in aller Welt wird denn in diesen Bildern auf das Wunder hingewiesen? Und wo in der altchristlichen Kunst hat man ein Beispiel für eine, wie Hasenklever sie nennt, abgekürzte Darstellung eines Vorganges, die auch nicht eine Andeutung davon enthält? Die fortgesetzte Beschneidung nun des Speisungswunders in der Kunst, daß davon nur noch der Fisch und die Brode und endlich gar nur der Fisch allein übrig bleiben soll, das ist eine Erklärung von der Entstehung des Fisch-Symbols, die an Umschweifigkeit allerdings nichts zu wünschen übrig läßt. Und wo bleibt nun gar die historische Methode Hasenklevers bei dieser Deutung? Offenbar ist er durch die Beziehung des Speisungswunders auf das Abendmahl und die deutliche eucharistische Bedeutung des Fisches in der altchristlichen Kunst auf diese merkwürdige Ableitung gekommen. Es ist charakteristisch, daß nach diesem Hasenklever'schen Bildungsproceß das Fisch-Bild wie viele andere Zeichen „ohne weitere Reflexion und gedankenlos als ein einmal beliebt gewordenes Bildwerk auf die Grabsteine gesetzt wurde, sowie auf Lampen und Gemmen und häusliche Geräthe." [1]) Wenn schließlich Hasenklever über seine Vorgänger mit einer gewissen Ueberlegenheit das Urtheil fällt: „Die eucharistische Beziehung des Fischbildes wird zwar von keinem der Forscher auf unserem Gebiete geleugnet, nur geben sie uns keinen genügenden Aufschluß über die Entstehung dieses Bildwerkes, legen andererseits aber auch, weil sie diese Entstehung außer Acht lassen, Beziehungen hinein, die undenkbar sind." [2]) so

1) Hasenklever, S. 235.
2) Hasenklever, a. a. O.

vermögen wir im Hinblick auf seinen eigenen Erklärungsversuch diesen Satz nur zu wiederholen. [1])

Wir wollen hier die Personifikationen anreihen, die die christliche Kunst mit der Antike gemeinsam hat, wie die Jahreszeiten, Erntescenen, ländliche Bilder, Flußgötter, Erde, Himmel u. s. w. Auch in diese Darstellungen hat man katholischerseits christliche Gedanken hineinlegen wollen. Sie sind aber offenbar nichts weiter, wie gewöhnliche Zeichen der Bildersprache. Im Ganzen finden sich diese Personifikationen auch selten auf den Grabgemälden und noch seltener auf den Mosaiken, die für uns in Betracht kommen. In den Jonasscenen erscheint der Sonnengott einige Male, entweder auf dem Wagen, oder mit dem Strahlennimbus; die Jahreszeiten sind hin und wieder als Erwachsene oder Kinder dargestellt; in der frühesten Kunst begegnen wir auch hier und da den Viktorien; die Erde, das Meer, Berge, Quellen und Flüsse finden sich ebenfalls nur vereinzelt. Piper hat bereits dieses Thema in erschöpfender Weise behandelt, ebenso Garrucci.

Den größten Anlaß zu theologischen Deduktionen haben natürlich die biblischen Bilderdarstellungen und die sogen. historischen Gemälde gegeben. Die bekannten Grundsätze der römischen Forschung sind bei ihnen katholischerseits stets angewendet worden. So schreibt auch Frantz: „Die historischen Darstellungen aus der heiligen Geschichte des alten und neuen Bundes geben zu erkennen, daß auch hier eine bestimmte Absicht, eine Richtung für das Symbolische, für das leicht Verständliche und das Lehr-

1) Vgl. Pohl, Das Ichthys-Monument von Autun, Berlin 1880.

hafte maßgebend war, entsprechend der Belebung der Hoffnung und Zuversicht in den Trübsalen der Verfolgung und des Martyriums, im Hinblick auf das ewige Reich der Verheißung." [1]) Wenn der altchristliche Bilderkreis ein doppelt so großer wäre, wie er es ist, so würde es nach dieser Methode nicht schwierig sein, die gesammte katholische Glaubenslehre durch ihn weiter zu erläutern. Es heißt das allerdings, etwas hineinlegen, was nicht darin ist. Mit dieser Deutung soll aber zugleich die Wahl der Bilder erklärt sein, und hierin liegt allerdings eine Schwierigkeit, die zu ergründen von anderer Seite ebenfalls häufig versucht worden ist. Es ist das Verdienst Pipers, hierbei zuerst auf die Analogie der christlichen Bilder mit den antiken hingewiesen zu haben. Hasenklever überspannt wiederum diese Auffassung, indem er die altchristliche Kunst dabei nicht nur in formale, sondern auch in inhaltliche Abhängigkeit von der gleichzeitigen antiken bringt. Deutlich kommt das z. B. bei seiner Erklärung der Auferweckung des Lazarus und der Geschichte des Jonas zum Vorschein. „In der stereotyp gewordenen Darstellung der aus selbstverständlichen Gründen an den Gräbern beliebt gewordenen Auferweckung des Lazarus," sagt er, „ist das Grabhaus nicht als die Felsenhöhle der evangelischen Erzählung gebildet, sondern als freistehendes, tempelartiges, häufig von zwei Säulen getragenes, mit dem dreieckigen Giebel und dem Fries verziertes Grabgebäude, ohne Zweifel die Nachahmung zahlreicher Abbildungen auf griechischen und römischen Grabsteinen. Haben die Christen diese Uebung weiter fortgesetzt, so

1) Frantz, S. 42.

war die Beziehung auf das Grab des Lazarus leicht gegeben, denn bei keinem anderen der Todtenerweckungswunder hat Jesus den Verstorbenen aus dem Grabe hervorgeführt. Es lag für die Christen natürlich nahe, grade die Darstellung von Todtenerweckungen an ihren Gräbern anzubringen, aber wenn von allen solchen Wundern, die das Neue Testament erzählt, grade das Lazaruswunder zur Darstellung kam, so hat das seinen Grund darin, weil dafür die antike Kunst die Formen darbot. Auch der thaumaturgische Stab, welchen Christus hier wie in anderen Darstellungen von Wundergeschichten führt, ist antik heidnischen Ursprungs, denn diese virgula divina findet sich bei den Wunderthätern der vorchristlichen Zeit fast überall. Daß auch der caduceus des Hermes Psychopompos hier eingewirkt habe, wie Schultze will, ist wohl möglich. Lediglich sepulkrale Beziehungen liegen unzweifelhaft auch in den Darstellungen aus der Geschichte des Jonas vor. Dieselben wurden so beliebt, daß sie ohne weitere Reflexion auf ihren Inhalt auch auf einer großen Zahl nichtsepulkraler Denkmäler, wie auf Medaillen, Lampen, geschnittenen Steinen und Goldgläsern angebracht wurden. Die christlichen Künstler konnten in der Ausführung ihrer Bilder leicht an antike Darstellungen anknüpfen. Die Seeungeheuer finden sich in Bildern der Befreiung der Hesione durch Herakles und der Andromeda durch Perseus. Die Verwandtschaft dieser letzteren Sage mit der Geschichte des Jonas fiel schon dem Hieronymus in seinem Kommentar zum Buche Jonas auf. Die Lokalität ist in beiden dieselbe, nämlich die Küste bei Joppe, von wo ein dort aufbewahrter Knochen des Meerungeheuers, welchem Andromeda ausgesetzt war, von Skaurus

11*

nach Rom gebracht wurde. Es wäre nicht unmöglich, daß zu den wunderhaften Bestandtheilen der Jonasgeschichte eine uralte Lokalsage, die mit der griechischen der Andromeda identisch ist, beigetragen hat." [1]) Für die Auswahl mancher Scenen der zahlreichen Wundergeschichten, wie die Rettung des Daniel, das Quellwunder des Moses, die Bewahrung der drei Jünglinge im Feuerofen, sind nach Hasenklever die Beweggründe darum nicht festzustellen, weil für dieselben direkte Typen in der antiken Kunst nicht vorliegen. „Zur Wahl des einen oder anderen dieser Bilder", bemerkt er, „mag persönliche Vorliebe, auch Beziehung auf einen Namen oder sonstige Verhältnisse, die Veranlassung gegeben haben. Wenn die Darstellung Daniels zwischen den Löwen in einer so hervorragenden Gruft der Domitillakatakombe — ein Bild, das vielleicht noch bis in's erste Jahrhundert zurückgeht — angebracht wurde, so konnte es leicht kommen, daß die anderen es nachahmten, ohne weiter darüber zu reflektiren. Jedenfalls sind auch diese Darstellungen, wie viele andere mit der Zeit rein dekorativ geworden, denn sie sind auch auf nicht-sepulkrale Monumente übergegangen." [2]) Die Darstellung des Sündenfalles, die von römischer Seite eine oft sehr complicirte Auslegung erfahren hat, erhält von Hasenklever eine ganz einfache Erklärung. Er behauptet nämlich: „Die Schlange spielt als Agathodämon im häuslichen Kult des Alterthums eine große Rolle und findet sich in Folge dessen auch auf Grabsteinen. Die um den Baum gewundene Schlange sehen wir auf Darstellungen des Abschieds, auf solchen des Endymion, des Jason und des

1) Hasenklever, S. 211 u. 212.
2) Hasenklever, S. 214.

Hesperidenbaumes. Solche Darstellungen des antiken Sepulkralschmucks mußten daher unwillkürlich an die Schlange erinnern, die in der Erlösungsgeschichte so bedeutungsvoll ward, an die Schlange der Erzählung vom Sündenfall. Zur Darstellung der Erzählung vom Sündenfall brauchte die Phantasie des Künstlers nur die Gestalten des ersten Menschenpaares beizusetzen, und zu deren Bildung als nackter Gestalten bedurfte es auch keines neuen künstlerischen Schaffens, dafür bot die antike Kunst der Vorbilder die Fülle. So erklärt sich die Aufnahme des Sündenfalls in den altchristlichen Bilderkreis; sepulkrale Beziehungen sind darin nur durch gekünstelte Deutungen zu finden, dogmatische Beziehungen vollends zurückzuweisen. Damit ist nicht ausgeschlossen, daß in dem Beschauer des einmal vorhandenen Bildwerks die religiösen und sittlichen Wahrheiten, die in der Geschichte des Sündenfalls liegen, wachgerufen wurden." [1]) Das ist allerdings eine Erklärung, nach der die altchristliche Kunst ganz und gar als eine geistlose Nachahmung der Antike erscheint, die es aber immer noch nicht deutet, warum sie in ihrer Geistlosigkeit grade auf diese Darstellung gekommen ist. So giebt Hasenclever auch mit aller Verwerfung irgend welcher dogmatischer Beziehung die äußerlichen Gründe an für die Entstehung der Noah-Bilder, der Opferung Isaaks durch Abraham, der Himmelfahrt des Elias u. s. w. Es liegt das eben in seiner Methode, die innere Gründe für die Entstehung des altchristlichen Bilderkreises überhaupt nicht, oder erst in zweiter und dritter Linie zuläßt. — Uns scheint bei der Schaffung dieser Bilder

1) Hasenclever, S. 217 u. 218.

und grade in ihrer Auswahl ein einheitliches Princip nicht zu Tage zu treten. Wir können die Bilder nicht, wie Schultze u. A. es wollen, nur in den engen Rahmen sepulkraler Beziehungen hineinzwängen. Wir geben zwar zu, daß der natürliche Gedanke an den Tod und die christliche Auferstehungshoffnung die ursprüngliche Veranlassung zu ihrer Schöpfung waren, wir sind aber der Ansicht, daß in den christlichen Grabmalereien wie in den antiken der ganze Lebenskreis, sein Hoffen und Glauben, zum Ausdruck gebracht wurde. Wir finden ja auch in den Bildern der Katakomben Scenen dargestellt, die in gar keiner direkt sepulkralen Beziehung stehen, wie Adam und Eva, Moses, die Schuhe ausziehend, Moses, die Gesetzestafeln empfangend, Maria mit dem Kinde, die Anbetung der Magier, Herodes und die Magier, die Taufe Christi, Christus und die Samariterin, Christus mit den Aposteln u. a. m. Wenn uns diese Scenen hier begegnen, so können wir auch annehmen, daß sie noch mehrfach anderswo, z. B. im christlichen Hause, vorgekommen sind, und es wird schwerlich bei ihrem Anblick der Betrachter einen sepulkralen Gedanken gehabt haben. Wir erwähnten bereits, daß die Wunderdarstellungen aus dem Alten und Neuen Testament in den Katakombenmalereien mit am häufigsten vorkommen. Nach unserer Meinung ist das ein eminenter Beweis für die Wichtigkeit, welche man in der damaligen Zeit der Wunderbethätigung beilegte und dafür, daß man sie, wie dies auch in der Litteratur jener Zeit öfter zum Ausdruck gebracht worden ist, als eine Bürgschaft der Heilsbotschaft Christi auffaßte. Es zeigt sich darin offenbar auch eine Rückwirkung der antiken Mythologie und ihrer Kunstäußerungen, und es möchte fast

scheinen, als wäre durch die Häufung der christlichen Wunderdarstellungen unbewußt als ein Gegengewicht gegen den polytheistisch-antiken Wunderglauben die Betonung der Allmacht Gottes und seines Gesandten Christi in der Kunst auf diese Weise zum Ausdruck gebracht worden. Die Bilder erscheinen uns so mehr als ein Ausfluß des festgewurzelten christlichen Bewußtseins der Menge, wie als ein pädagogisches Mittel der Kirche, den christlichen Gedanken in dem Ungebildeten zu pflegen. Der ganze altchristliche Bilderkreis setzt eine genaue Kenntniß der hl. Schrift voraus, und wir erblicken in ihm einen deutlichen Hinweis auf diejenigen Einflüsse, die in jener Zeit für die Herausbildung der christlichen Gedankenwelt maßgebend waren. Wir wissen ja, daß die Gemeinden auf das Lesen und die Auslegung der hl. Schrift großes Gewicht legten. Es ist auch schon darauf hingewiesen worden, daß man aus dem Vorkommen bestimmter Bilder auf die Verbreitung gewisser Schriften schließen darf, so z. B. auf die des Johannesevangeliums, des Hirten des Hermas u. a. m. Welchen Einfluß die immer wiederholten Heilsthatsachen, mit denen allmählich Jeder aus der Menge vertraut werden mußte, auf die Phantasie ausgeübt haben, dafür ist der schlagendste Beweis der altchristliche Bilderkreis selbst. Die Gründe für die Entstehung desselben und der altchristlichen Malerei überhaupt sind für uns darum folgende. Dem Gebrauch der Antike folgend, bethätigte der Christ in seinem Hause wie in den Stätten, die seinen Todten geweiht waren, diejenige Kunstübung, die sein Land, sein Volk, seine Zeit hervorgebracht hat. Von vornherein darauf bedacht, sich von dem unchristlichen Inhalte der antiken Kunst loszuringen, war er doch dem Zwang

ihrer Formen hingegeben. Dieser Aeußerlichkeit mußte er sich fügen, weil die Bildung der Kunstformen von der hellenisch-römischen Kultur längst vollendet war. Diese Formen konnte das Christenthum nicht umschaffen, sondern sie nur mit seinem Geiste erfüllen. Das war seine weltgeschichtliche Mission, die es, wie überall, so auch in der Kunst vollführt hat. Der Inhalt der altchristlichen Kunst, wie er uns in den ersten Schöpfungen entgegentritt, verkündet naiv und deutlich den Kernpunkt des christlichen Glaubens: Christus selbst, das verlorene Heil den Menschen vom Vater im Himmel bringend und damit die Bürgschaft des Trostes und der Gewißheit der Ruhe nach diesem Leben in der Gemeinschaft mit ihm, deren man sich schon hier auf Erden im Genuß des hl. Mahles versichert. Im Wesentlichen bleibt dieser Gedanke immer derselbe. Die altchristliche Kunst steht darum äußerlich in historischem Zusammenhange mit der Antike, indem sie der Macht der Formen unterworfen war, aber auch innerlich, indem sie in die antike Form den christlichen Gedanken trug. Wenn man bedenkt, daß es die Zeit der Scheidung war, wo die Form aufhörte, die Bedeutung zu haben, die sie in der Antike gehabt hatte, wo der Geist anfing, die Geltung zu gewinnen, die er seitdem im christlichen Zeitalter bewahrt hat, so wird man mit weniger Geringschätzung, als man es manchmal gethan hat, nur auf die Formen und mit mehr Anerkennung auf den Inhalt der altchristlichen Kunstwerke blicken. Es heißt die Schöpfungskraft des Christenthums verkennen, wenn man die christlichen Bilder als die inhaltslose Nachahmung der Antike darstellt. Es heißt die Bilder mißverstehen, wenn man sie als reine Ornamentik und nicht als den Ausdruck christlicher

Phantasie, christlicher Heilsgedanken, aus der Quelle der hl. Schrift geschöpft, anerkennt. Man übersieht aber auch ihre Bedeutung, wenn man sie in irgend ein System der Erklärung hineinzwängt. Wir vermeinen vielmehr, daß der altchristliche Bilderkreis der christlichen Phantasie entwachsen ist, die in dem Boden der hl. Schrift wurzelt, daß sein Inhalt ein unmittelbarer naiver Ausdruck des Glaubens und Hoffens und des christlichen Lebens ist, wie er uns sonst in so volksthümlicher Weise nirgends entgegentritt. Wir erkennen niemals in dem altchristlichen Bilderschmuck ein geistloses Uebersetzen der Antike, obgleich er sich fast immer im Banne der antiken Formen bewegt, nicht nur hinsichtlich der Technik, sondern auch in der Art und Weise der Dekoration, der Theilung, Verbindung und Gegenüberstellung. Wie aber auch darin der christliche Geist sinnend und nachdenkend geschaffen hat, das beweisen uns gewiß auch außer anderen die Ausschmückungen der sogen. Sakramentskapellen in der Kallistus-Katakombe.

Was nun insbesondere die Auslegung dieser Bildwerke anbetrifft, so ist unseres Erachtens nach von allen Seiten zu viel Aufhebens von der Bedeutung ihres Inhaltes gemacht worden. Das hat wohl seinen Hauptgrund in der Art und Weise, wie man katholischerseits die betreffenden Scenen dogmatisch ausgebeutet hat. Allerdings nehmen sie ihrer Anlage und Ausschmückung wegen einen besonderen Platz ein. Indessen hat Schultze in seiner ausführlichen Abhandlung [1]) gezeigt, daß, wenn

1) Archäologische Studien, S. 22–98 („Die Fresken der Sakramentskapellen in S. Callisto").

man sowohl den Inhalt der in diesen fünf Kubikula dargestellten Scenen, sowie das Verhältniß der einzelnen Figuren und Gruppen zu einander überschaut, es nicht zulässig ist, in diesen Bildwerken ein theologisches System verborgen zu glauben. „Diesen Cyklus", sagt er, „so zu verstehen, wie mit Anschluß an de Rossi z. B. die deutsche Roma sotterranea, heißt die Bedeutung und den Zweck sepulkraler Darstellungen überhaupt verkennen. Die Malereien stehen durchaus innerhalb der Sitte und des Systems, welches die Forschung als den antiken Grabmonumenten eigen erkannt und erwiesen hat: mit den Scenen des realen Lebens, die hier den Verstorbenen in frischem, fröhlichem Wirken, noch nicht angekränkelt von Todes- oder Abschiedsschmerz, zeigen, dort aber mit der Gattin und mit den Brüdern in Erinnerung an und in Hoffnung auf den lebenspendenden IXΘYC feierlich und ernst das heilige Mahl begehend, verknüpfen sich biblisch-sepulkrale Darstellungen, welche die tröstliche Zuversicht auf ein Erwachen und Erstehen aus dem Todesschlafe in geheimnißvoller Sprache andeuten. Es ist ein Cyklus eigener Art, das läßt sich nicht bestreiten, aber nicht in dem Maaße, um innerhalb des altchristlichen Bilderkreises eine eigene Gruppe zu konstituiren, da diese Gemälde, abgesehen von dem Mahle mit den sieben Gästen und dem von Brodkörben umgebenen dreifüßigen Tische, im Einzelnen wohl formal, aber nicht inhaltlich Neues vorführen. Für die Klassificirung der Bilder kann aber nur letzteres Moment in Betracht kommen." [1]) Ungefähr in demselben Sinne spricht sich auch Hasenklever [2]) aus, und wir stimmen ihm darin bei, daß

1) Schultze, Archäologische Studien, S. 97.
2) S. 237.

die Bilder dieser besonderen Grabkammern nicht anders zu deuten sind, wie die der übrigen, daß auch in ihnen nicht, wie Schultze meint, direkt sepulkrale Beziehungen zu erblicken sind. Worin wir ihm aber nicht beipflichten, das ist in seiner Deutung der Darstellungen des Mahles und der daraus entwickelten Symbolik des Fisches, wie wir schon oben gezeigt haben.

Es ist endlich noch von den Einzeldarstellungen in der altchristlichen Malerei zu reden, die man gewöhnlich als ikonographische zusammenfaßt. Hasenklever sagt darüber: „Es zeigt entschieden von der Abhängigkeit des altchristlichen Gräberschmucks von dem antiken, daß ersterer solche Bilder, die ihm bei einer originalen Kunstthätigkeit so nahe gelegen hätten, wie diejenigen Jesu oder der Jungfrau Maria, nicht geschaffen hat." [1]) Frantz erklärt dies folgendermaßen: „Nur aus der Abneigung der Christen gegen die Idololatrie läßt es sich erklären, daß das Bild des Erlösers nicht von den ersten Zeiten an der Gegenstand der eifrigsten Kunstpflege wurde und daß man in den jugendlichen, symbolischen Darstellungen nur das ewige Wort, die unveränderliche göttliche Natur und Wesenheit andeuten wollte." [2]) Gewiß liegt in jedem dieser Gründe ein richtiger Gedanke. Aber das, was Hasenklever anführt, ist nicht nur ein Grund für die Abhängigkeit der Kunst in formaler Beziehung, sondern auch in inhaltlicher. Und da springt es doch in die Augen, daß die altchristliche Kunst zunächst die Einzeldarstellungen deßhalb vermied, weil sie Gedanken darstellen wollte, die auf den Beschauer wirken sollten. Grade in der Zeit, als die ersten christlichen Bilder

1) Hasenklever, S. 241.
2) Frantz, S. 54.

entstanden, war durch die Pflege des Luxus die Porträtmalerei weit verbreitet. Wir finden ihre Spuren ja häufig genug in den Katakombenmalereien. Daß die Christen aber sich scheuten, den Herrn, Maria oder die Apostel wiederzugeben, wie etwa die Heiden es mit den Bildnissen der Kaiser und Kaiserinnen thaten, das zeugt allerdings von einer Furcht vor der Idololatrie. — Schwankend, undeutlich, in verschiedenen Altersstufen, bald unbärtig, bald bärtig zeigt sich das Bild des Herrn in den ersten Jahrhunderten, als Guter Hirt oder als die historische Person nach den Schilderungen der Evangelien. Und verfolgen wir die übrigen ikonographischen Darstellungen, z. B. diejenige der Maria oder der Apostel, so werden wir die ähnliche Wahrnehmung dabei machen; ein bestimmter Typus bildet sich erst nach Jahrhunderten heraus. Das ist überall und immer in der Kunst so gewesen, und davon macht auch die altchristliche keine Ausnahme. Die Einwirkungen auf die Entwicklung dieser Typen zu bestimmen, ist ungemein schwierig. Es ist wenig damit gethan, wenn man aus den litterarischen Quellen alle jene einzelnen Tropfen in einem Gefäße sammelt, welche dann, wenn man mit dem fertigen Typus hineinschaut, diesen auf seinem Grunde wiederspiegeln. [1]) Es ist das eben ein Irrthum, wenn man voraussetzt, daß die Kunst immer von dergleichen litterarischen Notizen abhängig ist. In der Wirklichkeit verhält es sich meistens grade umgekehrt. Die Litteratur spiegelt die Tradition, die Tradition geht von irgend einem Bildwerk aus. Der Zufall, die Phantasie schaffen in dieser Weise oft mehr, als die Reflexion. Man verfolge nur

1) Vgl. z. B. Ficker, Die Darstellung der Apostel in der altchristlichen Kunst. Leipzig, Seemann, 1887.

die Typen verschiedener Heiliger in der mittelalterlichen Kunst, so wird man dies zugeben. Wenn wir also den ganzen Charakter der altchristlichen Kunst berücksichtigen, so ist es in der That nicht auffallend, wenn die ersten Jahrhunderte Einzeldarstellungen des Herrn, der Maria, der Apostel nicht bringen. Als sie in die Erscheinung traten, hatte sich sowohl das künstlerische wie theologische Fühlen und Denken bedeutend geändert. Und erst mit dieser Aenderung begegnen uns die bestimmten Typen in ihren Anfängen.

Ueber das Herkommen des Christus-Typus, wie er uns zuerst in der Kallistus-, Sebastianus-, Domitilla-Katakombe, in der della Sanità zu Neapel und in der des Pontianus, [1]) dann später in den Mosaiken, in den Miniaturen und Goldgläsern entgegentritt, wissen wir nichts Bestimmtes. Der Sage nach soll ihm ein wirkliches Bildniß des Herrn zu Grunde gelegen haben. Die katholische Kirche stellt ebenfalls das Vorhandensein eines echten Porträts Christi als bestimmt oder doch sehr wahrscheinlich dar. Abgesehen von den ganz sagenhaften Erzählungen des Mittelalters von der Ueberlieferung des Christusbildes, beruft man sich darauf, daß nach dem Zeugniß des Lampridius schon Alexander Severus in seiner Hauskapelle neben den Bildern des Apollo, Orpheus und Abraham auch das des Erlösers aufgestellt habe, daß schon sehr früh Bilder des Herrn, die auf Veranlassung des Pilatus angefertigt sein sollten, bei den Gnostikern mit denen des Pythagoras, Aristoteles und Plato zugleich verehrt wurden. Ebenso hätten die Heidenchristen sehr

1) No. 126, 130, 133, 151 (2 mal), 156, 158, 161.

zeitig Bilder Jesu und der Apostel besessen. So ist die Erzählung des Eusebius von der Bildsäule zu Paneas oder Cäsarea Philippi in Palästina bekannt. Man hat von anderer Seite diesen Bericht des Eusebius angezweifelt, auf einen Irrthum zurückführen wollen und die Gruppe anders gedeutet, indessen mit wenig guten Gründen, sodaß für uns vorläufig kein Anlaß vorliegt, an der Zuverlässigkeit der Eusebianischen Darstellung zu zweifeln. — Wie von Manchen dem Christenthum in der Kunst jede schöpferische Kraft abgesprochen wird, so hat man auch den Christus-Typus auf Nachbildungen der Asklepios- oder gar der Zeus-Bilder zurückzuführen gesucht. Indessen kann nach dieser Seite hin von einem wissenschaftlichen Resultate nicht die Rede sein. Es ist unserer Meinung nach gar nicht ausgeschlossen, daß schon sehr früh Darstellungen Christi existirten, die nicht auf uns gekommen sind. Weßhalb sollte sich durch diese Büsten, die das Alterthum liebte und die in seinem Hause aufzustellen bei manchen vornehmen Christen gewiß auf kein Bedenken stieß, nicht eine bestimmte Ueberlieferung von dem Aussehen des Herrn erhalten haben, die sich dann in der Phantasie des Volkes und schließlich in der kirchlichen Kunst festsetzte und so zum Typus wurde? Der Typus wenigstens, welcher uns zuerst in S. Callisto entgegentritt, hat sich dann nicht nur in der altchristlichen Kunst, sondern in der Kunst überhaupt bis zur Gegenwart erhalten. Manche Abweichungen davon kommen nicht in Betracht.

Ganz anders verhält es sich dagegen mit den Marien-Darstellungen. Dieselben sind keine Ikonographien in dem gebräuchlichen Sinne des Wortes, sie sind nicht um ihrer selbst willen, sondern der historischen Scene wegen da. Einzel-

darstellungen der Mutter Gottes hat erst der Marienkultus geschaffen. Maria ohne das Kind kommt in den Katakombenmalereien nicht vor, sondern nur auf einigen Goldgläsern. Die katholische Forschung erblickt fast in einer jeden Scene, wo eine Frau mit dem Kinde dargestellt ist, ein Marienbild. Diese Auffassung ist mit gutem Grunde widerlegt worden. Als unzweifelhafte Mariendarstellungen dürfen nur diejenigen Katakombenbilder gelten, in denen Maria mit dem Kinde in der Scene mit den Magiern erscheint, und das Fresko in der Priscilla-Katakombe, in dem ein bartloser Mann neben der Mutter mit dem Kinde auf den über ihnen strahlenden Stern zeigt.[1]) Auch dieses letztere Bild erscheint Hasenklever[2]) für eine Mariendarstellung zweifelhaft. Seine Gründe dafür sind aber viel gesuchter, als diejenigen, mit welchen man sich bemüht hat, die Figur des dabeistehenden Mannes als Jesaias, Bileam, Joseph u. s. w. zu deuten. Für uns scheint es unzweifelhaft, daß in diesem Bilde Maria dargestellt ist. Der Stern sowohl, wie die Hinweisung des vor Maria stehenden Mannes, lassen sich auf dem Gemälde noch heut wahrnehmen. Welche Person man in dem Manne, ob überhaupt eine bestimmt biblische oder eine frei von der christlichen Phantasie erdachte, zu erkennen hat, das wird sich wohl niemals entscheiden lassen. — Einzelbildnisse der Maria weisen, wie schon bemerkt, die Katakombenmalereien nicht auf. Die Oranten, die häufig genug vorkommen, bald für Maria, bald für eine Personifikation der Kirche und bald wieder für das Bild der Verstorbenen zu halten, wie es von der neueren

1) No. 9.
2) S. 244.

römischen Forschung geschieht, erscheint uns schon der Systemlosigkeit wegen als nicht rathsam. Eine Maria in der Oranten-stellung, welche durch Namensumschrift als solche gekennzeichnet wird, ist uns nur auf Goldgläsern bekannt. Wenn Frantz ebenso wie seine archäologischen Vorgänger das Vorkommen der Maria auf den Goldgläsern als ein unzweifelhaftes Zeugniß für die Verehrung derselben in den ersten Jahrhunderten ansieht, so müssen wir das bestreiten. Denn abgesehen davon, daß die Entstehungszeit dieser Gläser selbst von de Rossi nicht so hoch hinaufgerückt wird, zwingt andrerseits der Nimbus, der sich auf einem derselben findet, dieselben nicht früher, als in das fünfte Jahrhundert zu setzen. Wir stehen damit auf dem Standpunkt, den Schultze[1]) in seiner Abhandlung über „Die Marienbilder der altchristlichen Kunst" vertritt. Es ist gewiß nicht nachweisbar, daß vor dem Concil zu Ephesus (431) Maria mit dem Kinde oder auch allein eine Darstellung gefunden hat. Es ist aber aus den Monumenten zu erkennen, daß in den früheren Darstellungen Maria nicht den Mittelpunkt der Scene bildete, sondern das Kind, und daß erst nach dem Jahre 431 die Gottesmutterschaft betont wurde. Wenn Hytrek[2]) behauptet, daß die Monumente selbst zu laut dagegensprächen, und daß grade dieses Dogma sich wie ein Grundgedanke durch alle Darstellungen, Fresken, wie Skulpturen hindurchziehe, daß Maria überall als die Hauptfigur erscheine, um die sich alles Andere accessorisch gruppire, so ist das eine Behauptung, die unmöglich von einem unbeeinflußten Betrachten der Monumente herrühren kann, und

1) Archäologische Studien, S. 208 ff.
2) Bei Kraus, Real-Encyklopädie, II, S. 364.

wir weisen in dieser Beziehung nur auf v. Lehner [1]) hin, dessen Monographie Kraus in dem Zusatz zu dem eben citirten Artikel als „ausgezeichnet und zuverlässig“ bezeichnet. — In den Mosaiken springt sogleich die Veränderung der theologischen Auffassung deutlich genug in die Augen, so in denen von Maria Maggiore, die unter Sixtus III. i. J. 432 angefertigt sein sollen, und noch mehr in denjenigen der byzantinischen Kunstrichtung. Immermehr tritt darin Maria in den Vordergrund. Sie erscheint bald zwischen Heiligen, bald ohne diese. Jemehr ihre Verehrung zunahm, desto mehr verbreiteten sich ihre Bilder. Ueberall brachte man sie schließlich an, in den Höhlen der Einsiedler wie in den Gefängnissen, ja auf Fahnen, die man an den Masten der Schiffe aufhißte. So zeigen uns die Marienbilder der altchristlichen Kunst, daß den ersten Jahrhunderten eine Auffassung, wie sie das katholische Dogma ausspricht, fremd war, und daß diese, allerdings unter der thätigsten Mitwirkung der Kirche, beim Volke erst allmählich in Aufnahme kam.

Werfen wir schließlich noch einen kurzen Blick auf die Apostelbilder, so finden wir in den Katakomben verhältnißmäßig nur wenige Darstellungen derselben, während sie in den Mosaiken häufiger und in den Skulpturwerken am häufigsten vorkommen. Zuerst erscheinen sie in der Katakombenmalerei als jugendliche bartlose Gestalten. Die hervorragende Bedeutung des Paulus und Petrus hat sich auch hier von vornherein gezeigt. Aber erst nach dem immer stärkeren Hervortreten des römischen Episkopus werden dem Petrus diejenigen Attribute von der Kunst

1) Die Marienverehrung in den ersten Jahrhunderten (Stuttgart 1886, 2. Aufl.), besonders S. 332 ff.

beigegeben, die ihm die katholische Theologie verliehen hatte. Darum bildete sich für die beiden großen Apostel und namentlich für den letzteren ein bestimmter Typus aus, der uns zuerst vereinzelt im vierten Jahrhundert begegnet, häufiger im fünften entgegentritt und sich im sechsten erst festigt und vollendet.

Wie wir die Entstehung der altchristlichen Malerei aus dem Lebensbedürfniß der Antike, aus der freien christlichen Phantasie und dem ewig sprudelnden Quell der hl. Schrift erklärt haben, so erblicken wir in ihrer weiteren Fortbildung das allmähliche Eingreifen der Kirche und ihrer leitenden Ideen. Nirgends finden wir nach dieser Fesselung der Phantasie eine wesentliche Neuschöpfung in der Kunst. Die Erweiterung des Bilderkreises ist unbedeutend. Aus der christlichen Volkskunst ist eine kirchliche Kunst geworden. Die Strenge des Dogmas zwingt nicht nur die Gedanken, sondern auch die Linien in die starre Form. Sie erschafft nichts Neues, sondern trennt bestimmt und setzt das Einzelne an seinen Platz. So finden wir in der späteren Epoche den Herrn aus dem Kreis seiner Wunder auf den Thron des Himmels erhoben, Maria aus den lieblichen Scenen der Katakomben auf ihren isolirten Platz als die Gottesgebärerin und Himmelskönigin entrückt. So sehen wir die Apostel nicht mehr in der Beziehung zum Herrn im Sinne des Evangeliums, sondern als die Herrscher oder Leiter der irdischen Kirche, zu welcher sie die Politik der römischen Theologie gemacht hat. So war die altchristliche Malerei, geboren am Ausgange der antiken Kulturepoche, dazu berufen, den neuen Gedanken, der die alte Welt umschaffen sollte, in sich aufzunehmen und in eine andere Zeit hinüberzutragen.

V.

Der Verlauf der altchristlichen Malerei.

Nur wenig jünger als das Christenthum selbst ist die altchristliche Kunst. Ihr ältester Sproß ist die Malerei. Sie datirt von dem Augenblicke an, als ein christlicher Gedanke in ihr zuerst seinen Ausdruck gefunden hat. Schon am Ende des Jahrhunderts, das es geboren, finden wir den Glauben des Christenthums in den Bildern der Katakomben ausgedrückt. Die Malerei dieser unterirdischen Todtenkammern kennzeichnet, ja stellt im Wesentlichen die erste Epoche in der Geschichte der altchristlichen Malerei dar.

In Rom, Neapel, Syrakus, in Kleinasien, Aegypten und Ungarn hat uns der Schooß der Erde die Zeugen der ältesten christlichen Kunstthätigkeit, die frühesten Denkmäler der christlichen Malerei aufbewahrt. Es sind nur Reste, die uns geblieben, und diese beschränken sich auf ein eingeengtes Feld, auf die Stätte des Todes, die aber nach christlicher Auffassung alle Hoffnungen des Lebens umschließt. Wir wissen es nicht, welchen Umfang die Malerei im Lebenskreis der alten Christen in diesem

Zeitraum überhaupt eingenommen hat, wir sind aber berechtigt anzunehmen, daß er im Verhältniß zu dem der heidnischen Mitwelt kein bedeutend geringerer gewesen sein wird. Diejenigen, die die Stätten ihrer Todten mit christlichen Bildern ausstatteten, werden ihre Häuser, die Wohnungen der Lebenden, nicht ohne malerischen Schmuck gelassen haben. Es war eine antike Uebung, Wohn- und Grabstätten mit Bildnereien zu zieren, die von den Christen als eine schöne, langgewohnte beibehalten und fortgesetzt wurde. Im Großen und Ganzen waren es leichte Dekorationsmalereien, die hierbei in Verwendung kamen, von keinem oder geringem selbsteigenen Kunstwerth und handwerksmäßiger Ausführung. Ausnahmen davon machten nur die im Auftrage des Reichthums entstandenen. Im Allgemeinen aber hatte die Verbreitung der handwerksmäßigen Malerei das Bedürfniß nach Farben und Formen so gesteigert, daß derjenige, der die Mittel dazu hatte, sein Haus, seine Familiengruft in dieser Weise verzieren ließ, der Christ sowohl wie der Heide. — „Alles ist Euer!“ hatte der große Heidenapostel seinen Gemeinden zugerufen; den Griechen und Italienern war die judaistische Abneigung gegen die Kunst unbekannt, weßhalb sollten sie den angeborenen Sinn für das Schöne, Heitere, Farbige verleugnen? Sie wendeten sich von der Kunst ab, sofern sie ihren Glauben verletzte, sofern sie der Idololatrie diente, sofern sie unkeusch und schmutzig war; sie liebten und übten sie aber, sofern sie das Alles nicht war, in ihren anmuthigen Formen, in ihrem idealen Gehalte; sie gebrauchten ihre Technik, ihre Figuren, ihre Formen, und gaben diesen neue Deutung, neue Verbindung, neuen Inhalt, neues Leben.

Die in den Katakomben geübte Dekorationsmalerei ist die antike. Die Art und Weise der Ausschmückung, die Raumvertheilung, der Stil, die Farben, die Ausführung ist von der gleichzeitig heidnischen nicht unterschieden, nur der Inhalt ist größtentheils ein anderer. Zwar, was in der antiken Dekorationsmalerei gang und gäbe war, das verwandte der Christ anfänglich ebenso wie der Heide: Ornamente, Symbole, landschaftliche Scenen, Thierfiguren u. s. w. Er gebrauchte diese Formen, die die hellenisch-römische Kultur geschaffen hatte, wie er sich der griechischen und lateinischen Laute und Schriftzeichen bediente, seine Gedanken auszudrücken. Aus dem reichen Schatz der antiken Ornamentik schöpfte der christliche Maler nach Bedarf. Er war sich dabei keines Bedenkens bewußt. Was seinem Glauben nicht widersprach, was allgemein-menschlich deutbar oder außer Verbindung seines heidnischen Ursprungs gekommen war, das war ihm zweckmäßig, den Raum zu füllen oder seine Gedanken aufzunehmen. Neben dieser unbedenklichen Aneignung sehen wir aber auch von Anfang an die christliche Phantasie in der Malerei selbständig hervortreten. Von Anfang an treten ausdrücklich christliche Bilder in die Erscheinung. So sehen wir in dem ältesten Theil der Domitilla-Katakombe [1]) die Wände auf pompejanische Weise mit Weinlaub und Architekturen, mit Genien und Vögeln, mit Blumen und Fruchtschalen dekorirt, wir sehen daselbst eine Familienscene, wie sie auf antiken Grabgemälden häufig zu finden ist, die blumenpflückende Psyche, Landschaftsbilder, aber auch den Guten Hirten, Daniel zwischen den Löwen,

---

1) No. 1, 2, 3, 4.

das Schaf mit dem Stabe und Milcheimer. Das älteste Deckengemälde in der Vorhalle der unteren Region der S. Gennaro-Katakombe zu Neapel [1]) konnte auch eine heidnische Grabstätte schmücken, es ist darauf nichts specifisch Christliches zu finden; dagegen begegnen uns in dem fast ebenso alten Deckengemälde des Vorsaales der oberen Gallerie neben landschaftlichen Scenen schon christliche, wenn auch das große Mittelfeld des Bildes von einer schwebenden Viktoria eingenommen wird. [2]) Dieses anspruchslose Nebenhergehen ist charakteristisch, das allmähliche Hervortreten der christlichen Bilder zu natürlich, als daß wir zweifeln sollten, hier in der That den ersten Schritt der altchristlichen Malerei vor Augen zu haben.

Zielbewußter und bestimmter tritt schon im zweiten Jahrhundert das junge Christenthum in der Katakombenmalerei hervor. Die christlichen Scenen werden häufiger, ihre Stellung im Raum bestimmter. Moses, Wasser aus dem Felsen schlagend, das Wunder des Jonas, die drei Jünglinge im Feuerofen, Daniel zwischen den Löwen, die Auferweckung des Lazarus bilden einen Kreis von Wunderdarstellungen. Adam und Eva, Maria mit dem Kinde, die Taufe Christi, Christus und die Samariterin, Christus mit den Aposteln zeugen von lebendiger christlicher Schöpfungskraft. Nebenher behauptet Orpheus, der thracische Sänger, dessen Darstellung, wie er mit den Tönen seiner Leier alle Thiere zu seinen Füßen zwingt, schon in der Antike ein sehr beliebtes Sujet war, in eigenthümlich christlicher Deutung in dem

---

1) No. 5.
2) No. 6.

Bilderkreise der Katakomben seinen Platz. Dreimal [1]) nimmt er das Mittelfeld von Deckengemälden ein, aus dem ihn aber bald die siegreiche Gestalt des Guten Hirten für immer verdrängt. Christus, der Gute Hirt, nach einer seiner rührendsten Parabeln gebildet, wird von nun an die Hauptfigur der christlichen Malerei. In ihm konzentrirt sich Welt und Ewigkeit des Christen, Leben und Tod, sein Glaube und sein Hoffen. Er ist der Mittelpunkt seiner Gedanken; und diesen Standpunkt sehen wir ihn in den vielen Deckengemälden der Grabkammern einnehmen. Von diesen rein christlichen Bildern getrennt und ungetrennt, erscheinen natürlich immer wieder die antiken Dekorationsstücke: Blumen und Gewinde, Genien, Vögel, Delphine und andere Thiere, Landschaftsstücke, allegorische Figuren, Scenen, Masken u. s. w.

Durch die gefährlichen Zeitläufe der Verfolgungen scheinbar ungehemmt, sehen wir in den durch das römische Gesetz den Christen gesicherten Grabstätten die christliche Malerei in langsamer, aber stetiger Entwicklung; das dritte Jahrhundert zeigt sie uns sogar in üppiger Blüthe. Der Kunstaufschwung unter Hadrian und den Antoninen geht auch an ihr nicht spurlos vorüber. Eine reiche, ausgedehnte Thätigkeit sehen wir in dieser Periode in den Katakomben sich entfalten. Zu den vielfach wiederholten älteren Bildern treten neue Darstellungen. Noah in der Arche, Isaaks Opferung, Moses, die Schuhe ausziehend, David mit der Schleuder, die Anbetung der Magier, Herodes und die Magier, der Gichtbrüchige, sein Bett tragend, die Brodvermehrung erweitern den Kreis christlicher Scenen. Ver-

1) No. 17, 30, 49.

schiedentlich wiederholt erscheinen auch die Gastmahlsscenen, zweimal ein Fischer, [1]) einmal eine Gerichtsscene, [2]) ein Schiff im Sturme [3]) u. s. w. Mit dem dritten Jahrhundert hat die erste Epoche der altchristlichen Malerei ihren Höhepunkt erreicht.

Aermer an Erfindung, wenn auch noch reich an Hervorbringung ist das vierte Jahrhundert. Auffällig vermehrt erscheinen die Darstellungen der Gastmahlsscenen in fast heidnischer Auffassung; gewiß nicht ohne Grund aus dem massenweisen Hereindringen der heidnischen Elemente in die Kirche nach dem Mailänder Edikt zu erklären. Im Allgemeinen wird bei der ungeheuren Ausdehnung der christlichen Begräbnißplätze die Ausschmückung ärmlicher, die Anwendung der Malerei vereinzelter. Mit dem Aufhören der Benutzung der Katakomben zu Begräbnißplätzen verschwinden zwar die Bildnereien daselbst nicht gänzlich, ihr Zweck, ihr Charakter, ihr Stil ist aber ein anderer, sodaß wir sie der zweiten Epoche der altchristlichen Malerei zurechnen, die aus der Umgestaltung der Dinge unter Konstantin, aus der veränderten Lage der Christen und ihrer Kirche ihren Ursprung nahm.

Der Inhalt der christlichen Malerei der ersten Epoche, wie ihn die Katakombenbilder uns vor die Augen stellen, ist aus dem Born der heiligen Schrift geschöpft. Den ersten Anstoß zu einer christlichen Kunstthätigkeit in dieser Richtung gab ohne Zweifel das Verlangen, dem heidnischen sepulkralen Bilderkreis einen christlichen gegenüberzustellen. Es war das Problem der

1) No. 31, 32.
2) No. 63.
3) No. 31.

altchristlichen Kunst und der altchristlichen Maler, den antiken Formen den christlichen Lebenshauch einzuflößen, und das haben sie gelöst. Was die antike Kunst dabei an Fingerzeigen gab, das haben sie verstanden und benutzt; die Bilder selbst zeigen aber christliche Empfindung und Schöpfungskraft. Welche Gründe zur Auswahl der einzelnen Darstellungen, zur Schaffung des altchristlichen Bilderkreises geführt haben, ist im Einzelnen schwer zu erkennen. Bestimmte Gruppen, häufige Wiederholungen deuten jedoch auf mehr als bloße Nachahmung. Auffallend vielfältig sind die Wunderdarstellungen, wie Moses, Wasser aus dem Felsen schlagend, das Wunder des Jonas, die drei Jünglinge im Feuerofen, Daniel zwischen den Löwen, die Brodvermehrung und die Auferweckung des Lazarus. Der Wunderglaube der Zeit, wie das Bedürfniß der Massen danach, spiegelt sich darin auf's deutlichste. Diese Betonung der Wunder war eine Forderung des christlichen Volkes, welches ihren Gott und Heiland in der Wunderbethätigung den heidnischen Göttern und Götzen nicht nachgestellt wissen wollte. Ebenso wundersüchtig wie die Juden, die dem Herrn am galiläischen See folgten und Zeichen begehrten, war das Volk in Rom, in Neapel und anderswo. Aus diesem Grunde traten die Wunderberichte in den Evangelien besonders hervor, aus diesem Grunde wiederholten sie Prediger und Schriftsteller, aus diesem Grunde endlich nahm auch die Malerei sie auf. Hatte doch die Antike die Wunder ihrer Mythologie ebenfalls in sepulkrale Beziehung gebracht und zum Schmuck der Grabstätten und Sarkophage verwandt. Warum sollten das die Christen mit ihren Wunderberichten nicht thun? Waren sie ihnen doch zugleich ein Ausdruck der Gewißheit des Heilsbesitzes im

Glauben und eine Zusicherung der Erfüllung ihrer Hoffnung auf das Leben nach dem Tode. Insofern hatten dieselben für sie eine sepulkrale Beziehung und eine gewisse symbolische Bedeutung. Ihr Anblick war ganz dazu geeignet, in dem Christen den Gedanken zu beleben, dem die „Apostolischen Constitutionen" die schönen Worte geliehen: „Wir glauben, es werde eine Auferstehung auch wegen der Auferstehung des Herrn stattfinden. Denn der, welcher den seit vier Tagen todten Lazarus erweckt und die Tochter des Jairus und den Sohn der Wittwe, welcher Jonas lebendig und unversehrt nach drei Tagen aus dem Leibe des Seeungeheuers herausgeführt und die drei Männer aus dem Feuerofen von Babylon und Daniel aus dem Rachen der Löwen, dem wird nicht die Macht fehlen, auch uns wieder lebendig zu machen. Der den Gichtbrüchigen gesund auf seine Füße stellte und den Mann mit der verdorrten Hand heilte und dem von Geburt Blinden, was ihm fehlte, wiedergab — derselbe wird auch uns ins Leben zurückrufen. Der mit fünf Broden und zwei Fischen 5000 Menschen sättigte und aus Wasser Wein machte, wird ebenso die Todten wiedererwecken." [1])

Wie diese Wunderdarstellungen, stehen auch die anderen Bilder religiösen Inhalts in offenbarem Zusammenhange mit der christlichen Litteratur und Predigt ihrer Zeit; so aus dem Alten Testament: Adam und Eva, Noah in der Arche, Isaaks Opferung, Moses, die Schuhe ausziehend, Moses, die Gesetzestafeln empfangend, David mit der Schleuder u. a. m.; aus dem Neuen Testament: Maria mit dem Kinde, die Anbetung der

---

1) Const. apost., lib. V, 7.

Magier, Herodes und die Magier, die Taufe Christi, Christus und die Samariterin, Christus zwischen den fünf klugen und thörichten Jungfrauen, die Ankündigung der Verleugnung Petri, Christus als Guter Hirt, Christus als Lamm, Christus mit den Aposteln u. a. m. Das Bild der thurmbauenden Jungfrauen auf einem Deckengemälde der Gennaro-Katakombe zu Neapel [1]) weist auf den Hirten des Hermas, die Darstellung des Schiffbruches in den sogen. Sakramentskapellen der Kallistus-Katakombe [2]) vielleicht auf die Apostelgeschichte [3]) hin.

An Malereien profanen Inhaltes finden sich in den Katakomben sehr zahlreich die Bilder von Verstorbenen, Männer, Frauen, Kinder in betender Stellung, in Ausübung ihres Lebensberufes als Fossoren, Winzer, Bildhauer, oder in traulichem Zusammensitzen beim Mahle. Von den vorkommenden Symbolen haben nur der Fisch, das Lamm, die Taube und das Monogramm Christi einen ausdrücklich christlichen Ursprung oder Inhalt; die übrigen sind aus der Antike herübergenommen, so die Palme, der Kranz, das Schiff u. a. m.

Was den äußeren Verlauf der altchristlichen Malerei dieser Epoche betrifft, so bleibt der Bezug auf die antike Kunst insofern maßgebend, als letztere die Technik und den Stil derselben bestimmt. Die Bilder der Katakomben sind nicht von Künstlern, sondern von Kunsthandwerkern hergestellt und haben im allgemeinen einen geringeren Kunstwerth, als die gleichzeitigen heidnischen, die mit mehr Sorgfalt über der Erde gemalt werden

1) No. 6.
2) No. 31.
3) Kap. 27.

konnten. Aber die künstlerische Tradition des antiken Handwerks kommt auch in ihnen zum Ausdruck. Die Katakombenmaler arbeiteten in den spärlich erleuchteten Grabhallen schnell, mit sicherer Routine bei kühner Führung der breit hingesetzten Conturen und flotter Behandlung, die auf Einzelheiten nicht einging. Das Formgefühl des Alterthums war in ihnen noch rege. Fast alle ihre Gestalten sind in der Regel von gutem Verhältniß, manche nackte Danielfiguren geradezu klassisch, manche Gewandfiguren von wirklichem Stiladel, viele Gruppen trotz geringer Durchbildung voll Natürlichkeit und gefälliger Anmuth. Das gilt namentlich von den ältesten Malereien, während bei den jüngeren der immer deutlichere Verfall sich zeigt. Die Zeichnung wird schon im dritten Jahrhundert unvollkommener, namentlich in den Proportionen, in der Verbindung der Gliedmaßen, in den Stellungen und Bewegungen von Kopf und Hals; auch die Behandlung wird flüchtiger, die Farbenskala ärmer. Mit dem vierten Jahrhundert werden die Formen schon unschön und erstarren allmählich.

Die antike Malerei bewegte sich schon seit der Zeit des Augustus auf abschüssiger Bahn. Das große Erbe der Vergangenheit zu bewahren, wurden zwar immer wieder neue Versuche gemacht, mit der Erstarrung des Inhalts aber, mit der Verflüchtigung der Gedanken trat doch nach und nach die Vernachlässigung der Technik und des Stils, die Verarmung der Farben hervor. Dieses allmähliche Sinken der Kunst wird auch an den Katakombenmalereien klar. Ihr Höhepunkt ist der Anfang, ihr Ende der Niedergang, der Verfall der antiken Malerei überhaupt. Die ältesten Katakombenbilder in Rom und Neapel

setzt man nach ihrem Stil den pompejanischen Dekorationsmalereien gleich. Auch von den späteren erreichen einzelne diese Höhe; dazu gehören einige Darstellungen der Anbetung der Magier, wie z. B. die in der Petrus- und Marcellinus-Katakombe,[1]) welche Mutter und Kind in so natürlicher, echt menschlicher und doch dabei ernster und heiliger Auffassung zeigt; dazu gehört auch das Bild des Schiffbruchs in den sogen. Sakramentskapellen der Kallistuskatakombe[2]) und die Darstellung der Gerichtsscene[3]) ebendaselbst. Wir haben schon erwähnt, daß die Nachblüthe der antiken Malerei unter Hadrian und den Antoninen auch auf die der Katakomben nicht ohne Einfluß blieb. Aus jener Zeit stammen eben diese auch durch ihren Stil hervorragenden Bilder. Von da an schreitet der klassische Stil immer mehr seinem Untergange entgegen.

Vieles, was der antiken Dekorationsweise eigenthümlich war, das finden wir auch in den Katakomben wieder, wie die Raumtheilung durch geometrische Figuren, das Gesetz formeller Responsion und Symmetrie. Zusammen- oder Gegenüberstellung von Scenen, in denen man oft eine tiefverborgene symbolische Absicht des Malers gesucht und gefunden hat, entspricht diesem Gesetze. Die äußere Uebereinstimmung oder Gegensätzlichkeit der Bilder hat viel häufiger, als die inhaltliche Gedankenverbindung die Composition der Ausschmückung bewirkt. So sehen wir in den Deckengemälden und an den Wänden häufig die Auferweckung des Lazarus und Moses, Wasser aus dem Felsen schlagend,

1) No. 53.
2) No. 31.
3) No. 63.

gegenübergestellt. Es ist weiter nichts, als die Gewandfigur mit der entsprechenden Haltung und zaubernden Bewegung des rechten Armes, das den Maler zu diesem Motiv bestimmte. Ebenso entsprechen sich der nackte Daniel und der junge David, die Männer im Feuerofen und die Anbetung der Magier sehr wohl. Auch in der Gegenüberstellung von Landschafts- oder Thierstücken kann man das angeführte Gesetz beobachten, ja der Maler geht oft so genau vor, daß er einmal zwei stehende, ein andermal zwei ruhende Thiere gegenüberstellt. Das Gesetz der Symmetrie ist auch für die einzelnen Bilder maßgebend, oft maßgebender, als die biblische Tradition selbst. Der Gute Hirt steht gewöhnlich zwischen zwei Schafen und zwei Bäumen, Daniel zwischen zwei Löwen; die Anzahl der Magier wechselt, manchmal sind es zwei, oft drei, häufig auch vier u. s. w.

In gleichem Maße entspricht hinsichtlich der Einfachheit die Darstellungsweise der Katakombenbilder der antiken, ja sie übertrifft diese sogar noch an Beschränkung. Die überwiegend religiöse Wirkung erfordert überdies nur eine Andeutung der Handlung, oft genügt schon eine gekürzte Darstellung mit den geringsten Mitteln. Fast nirgends finden wir Umgebung und äußere Lokalität. Die Scenen sind oft von rührender Einfachheit und Naivität. So sehen wir das Wunder der Brodvermehrung vor Augen geführt in der Person Christi, die mit dem Stabe zwischen den Brodkörben steht, oder wir erblicken auch die Körbe allein; zur Darstellung des Wunders der Hochzeit zu Kana genügt ebenfalls Christus, wie er mit dem Stabe einen der am Boden stehenden Krüge berührt; auf den Bildern des Wasserwunders steht Moses meist allein vor dem Felsen; Noahs Arche

ist ein einfacher Kasten, aus dem eine halbe männliche Figur hervorragt, manchmal die Taube mit dem Oelzweige darüber; bei der Auferweckung des Lazarus berührt Christus mit einem Stabe die Mumie des Verstorbenen, die meistens aufrecht in einem Grabe steht. Beschränkte so nach der einen Seite der religiöse Gedanke die Einbildungskraft des Malers, so läßt er ihr doch zugleich nach der anderen genügenden Spielraum. Den Guten Hirten machte die altchristliche Malerei zum wirklichen römischen Hirten, wie er das Schaf auf den Schultern trägt, oder wie er mit dem Stabe und der Syrinx zwischen den Schafen steht, in jugendlichem Alter, in abwechselnder Kleidung, verschiedenem Haarwuchs u. s. w. Die Heroen der jüdischen Geschichte wie die Jünger des Herrn tragen römische Gewandung; Daniel erscheint nackt oder bekleidet; der Fisch, der den Jonas verschlingt, gleicht einem Drachen; Maria ist in moderner Tracht mit römischem Haar- und Halsschmuck dargestellt, den Knaben bald an der Brust, bald auf den Knieen.

Es ist charakteristisch für die erste Epoche der altchristlichen Malerei, daß sie für die hervorragenden und heiligen Personen keinen Typus festgestellt hat. In der ältesten Zeit herrschte der Jugendreiz, wie in der Antike, fast ausschließlich. Christus, Moses, Daniel, Jonas, die Jünger des Herrn wurden als jugendliche Idealgestalten dargestellt. Am Ende des dritten und Anfang des vierten Jahrhunderts tritt allmählich eine Neigung zur Greisenhaftigkeit in den Katakombenbildern hervor, die aber erst in der zweiten Epoche zur stehenden Formel der Kunst wird.

Was als specifisch christlich an dem Dekorationsstil der Katakomben auffällt, ist das allmähliche Zurückdrängen der rein

gleichgültigen Füllstücke, der Stillleben-, der Landschafts- und Thierbilder, wie sie aus der Antike ursprünglich von den christlichen Malern herübergenommen waren, und die Betonung und Bevorzugung der christlichen Scenen. Als das Bedeutendste in dieser Hinsicht ist die Stellung des Guten Hirten als Mittel- und Hauptpunkt der vielen Deckengemälde und Lunetten zu betrachten. Aber hierbei blieb der christliche Maler nicht stehen. Hatte er anfangs die beliebten Ornamente der Antike ohne Bedenken angewandt, so ließ er sie später ganz fallen, wie die bacchischen Köpfe, die aus Blattkelchen hervorwachsen, die Masken, die Tänzerinnen, die Panther, oder er setzte andere an ihre Stelle, wie für die Genien und Viktorien die Oranten, für die Böcke die Lämmer, oder er christianisirte die vorhandenen. So gab er der Taube, die ein beliebtes Füllstück war, den Oelzweig in den Schnabel; die Vögel pickten an den Trauben des Weinstocks, der früher dem Bacchus geheiligt jetzt ein christliches Zierstück wurde; der Hirsch verwandelte sich nach dem Wort des Psalmisten in das Sinnbild der gläubigen Seele; der Pfau, der Kranz und die Palme wurden von nun an christlich gedeutet. So wurde allmählich das Heidenthum auch aus den Dekorationsstücken und Ornamenten der christlichen Malerei verbannt, und selbst das, was heidnischem Aberglauben entsprang, erfuhr eine christliche Deutung, wie das Svastika und andere Symbole. Es ist nicht zu verkennen, daß die Loslösung des religiösen-Bildes aus der Verbindung mit heidnischen Dekorationsstücken ein Fortschritt zur Selbständigkeit der altchristlichen Malerei bedeutet, andrerseits war diese Absonderung aber auch der erste Schritt zur ceremoniösen Malerei der kommenden Epoche.

Die altchristliche Malerei der ersten Epoche stellt sich in ihrer äußeren Erscheinung wie in ihrer inneren Entwicklung als eine echt populäre Kunst dar, die aus dem Volke kommt und zu dem Volke spricht. Nirgends sehen wir sie unter die Approbation der Kirche gestellt, sie ist aus dem Antrieb des Einzelnen zur Freude Aller geschaffen. Oefter tritt wohl in ihr, wie in manchen Grabhallen, Gallerien und Sälen die Zusammenwirkung der Gemeinde hervor, selten deuten aber ihre Compositionen auf eine besondere theologische oder gar kirchliche Leitung hin. Erst in der späteren Epoche wird das Verhältniß ein umgekehrtes. — Aus der antiken Dekorationsmalerei äußerlich hervorgegangen, emancipirt sich die altchristliche Malerei der Katakomben doch sehr bald und schafft aus eigener Phantasie und Kraft neue Gebilde, oder stempelt die vorhandenen mit dem Kennzeichen ihres Geistes. Was die Kunst fördert und hebt, Macht, Geld, die Gunst der Großen und Reichen, ist ihr in dieser Zeit am wenigsten zu Theil geworden. Sie wurde getragen von der Liebe gläubiger Christen, von der Theilnahme der christlichen Gemeinden, sie nährte sich aus dem reichen Born der heiligen Schrift. In Rom, in Neapel, in Alexandrien, in Kyrene, in Fünfkirchen, überall sehen wir sie aus demselben Boden sprossen, mit denselben Zeichen sprechen. Sie erweist sich hier und dort, obgleich örtlich getrennt, als ein Ganzes, Zusammengehöriges, unter einander Verbundenes, das eine Sprache redet, von einem Geist erfüllt ist, soweit die römisch-hellenische Kultur mit ihren Formen, soweit das Evangelium mit seinen Heilsgedanken reicht. Sie erweist sich in dieser Epoche zuerst als die Enkelin Gottes, die, unbeirrt durch hemmende Ausrufe einiger Asketen und

Spiritualisten, ihren Weg an den Pforten des Todes vorüber zu dem Thron des Ewigen, zu den Gefilden der Gerechtigkeit, zum Himmel des christlichen Glaubens und Hoffens geht.

Der Wandel der politischen Dinge unter Licinius und Constantin, die veränderte Lage der Kirche seit dem Mailänder Toleranzedikt übte auch auf die altchristliche Malerei einen bedeutenden Einfluß aus. Als vielfach verleumdete Sekte bisher ohne staatliche Anerkennung, verfolgt, bedrückt, unter Ausnahmegesetzen stehend, der politischen und manchmal sogar der bürgerlichen Rechte beraubt, durften die Christen nunmehr als gleichberechtigt und dann als begünstigt in die gleiche Reihe mit den Heiden treten. Unaufhaltsam war das Christenthum trotz des mächtigen Widerspruches des Heidenthums vorgedrungen, die Kirche hatte sich trotz der Verfolgungen und Bedrückungen seitens des Staates zu einer festen Organisation, zu einer die Gemüther beherrschenden Macht herangebildet; und diese beiden unumstößlichen Thatsachen führten in ihren Consequenzen zur politischen That des Jahres 313, zur staatlichen Anerkennung der christlichen Religion und ihrer Kirche. Diese Veränderung der Lage gab sich natürlich auch im äußeren Leben der Kirche kund. Das Siegesgefühl regte die Christen an allen Enden zu neuer, zu verstärkter Thätigkeit an. Ueberall, wo das Wort von dem gekreuzigten und auferstandenen Jesu gepredigt wurde, vom Nil bis an den Rhein, vom Euphrat bis zu den Säulen des Herkules, erstanden christliche Kirchen und Gebäude, die zu schmücken die Malerei berufen war. Es war eine neue Aufgabe, die dieser Kunst gestellt wurde, und dieser neuen Aufgabe entspricht die

neue Lösung. Das Mosaik kennzeichnet und beherrscht die zweite Epoche der altchristlichen Malerei.

Was uns an Denkmälern aus dieser Epoche der altchristlichen Malerei erhalten ist, umfaßt den Zeitraum vom vierten bis neunten Jahrhundert und ist über ganz Italien und den Orient verstreut. Mit seinen zahlreichen musivischen Schätzen steht auch hier Rom an der Spitze, ihm folgen Ravenna, Mailand, Neapel, Constantinopel u. s. w. Legen wir unseren Maßstab an die Reste, die uns geblieben sind, verfolgen wir das, was untergegangen, und ergänzen, was uns nur durch Ueberlieferung bekannt geworden ist, so vermögen wir zu beurtheilen, was die altchristliche Kunst in dieser Richtung und in dieser Zeit geleistet hat.

Es ist auch schon vor dem Mailänder Edikt christliche Uebung gewesen, die Wände der Kirchen mit Malereien zu schmücken. Diese kirchliche Malerei nahm aber erst mit der mächtigen Entfaltung des altchristlichen Kirchenbaustils seit dieser Zeit einen bedeutenden Aufschwung. Für die großen Flächen der Basilika, für die Wölbungen der Apsis oder die Kuppeln des Rundbaues genügte die bescheidene Freskomalerei der Katakomben nicht mehr; das Mosaik trat an ihre Stelle. Auch die Antike verwandte schon hier und da die Steinmalerei zur Wandverzierung, indessen nur in beschränktem Maaße durch tragbare Bilder oder einfache Ornamente, während sie zur Fußbodenverzierung auch in größeren Compositionen sehr beliebt und verbreitet war. Zur eigentlichen Bedeutung als Wand- und Gewölbeschmuck gelangte die musivische Malerei erst durch den christlichen Gebrauch in dieser Epoche. In der Kostbarkeit und

Festigkeit des Materials, in dem Glanz und Schmelz der Farben, in der Großartigkeit der Wirkung lag für die Kirche ein wesentlicher Reiz, diese Art des Schmuckes für ihre Gebäude zu verwenden. Es ist bezeichnend, daß mit der Freiheit der christlichen Kirche, mit der Freiheit der Aeußerung ihrer Macht diese monumentale, kostbare und überaus wirkungsvolle Malerei hervortritt. Das Mosaik schien durch seine äußere Wirkung dazu berufen zu sein, den Triumph der Kirche künstlerisch zu verkünden. Natürlich kam die Freskomalerei nicht mit einem Male außer Gebrauch, sie wurde in den Katakomben, in den Kirchen und gewiß auch im christlichen Hause fortgesetzt; in den größeren Kirchengebäuden nahm aber das Mosaik überall die erste Stelle ein.

Unter völlig anderen Bedingungen, wie die Entwicklung der Katakombenmalerei, vollzieht sich die der altchristlichen Malerei dieser Epoche. Was jener fehlte, der öffentliche Charakter, Macht, Geld, die Gunst der Großen, das wurde dieser in vollem Maße zu Theil. Die Kirche mit ihren bedeutenden Mitteln und ihrer Autorität wurde ihre Auftraggeberin, Bischöfe und Päpste, Fürsten und Kaiser ihre Gönner und Beschützer. Was die Art und Weise der Technik und der Ausführung der Mosaikmalerei angeht, so fanden die Christen in der Antike zahlreiche Vorbilder und sichere Wegweiser. Die Aufgaben aber, welche die Kirche an die neue christliche Kunst stellte, waren andere. Die großen Flächen der Basiliken, die Wölbungen der Apsis, die Kuppeln der Grabkirchen galt es mit musivischen Bildern zu versehen, die dem christlichen Geist der Kirche einen Ausdruck geben sollten. Es ist ganz selbstverständlich, daß die Kirche über die Malereien ihrer Basiliken die Aufsicht führte, ja daß sie dem Künstler die

Aufgabe stellte und die Compositionen nach ihrer Anordnung entwerfen ließ. Nicht wie in den Fresken der Katakomben der ersten Epoche erkennen wir in ihnen daher die Schöpfungen volksthümlicher Phantasie, sondern vielmehr die Aeußerungen der autoritativen Kirche und der katholischen Theologie. Der gemeinsame Boden beider ist zwar noch vorhanden, auch der Inhalt der Basilikenbilder ist biblisch, aber ihr Charakter, ihr Zweck ist ein anderer. Die mehr oder weniger symbolische und allegorische Darstellung hat sich hier in die vorwiegend historische verwandelt. Die idyllische Figur des Guten Hirten der ältesten christlichen Kunst verschwindet allmählich aus der Malerei, nur einmal tritt sie uns in einem großen Bilde an der Wölbung des Mausoleums der Galla Placidia zu Ravenna [1]) entgegen. Der thronende Christus, wie er das Gesetz giebt, wie er auf der Himmelskugel oder auf den Wolken schwebt, ist an seine Stelle getreten. Maria hat, der Huldigungsscene der Magier entrückt, ihren Platz als die Himmelskönigin auf dem himmlischen Throne erhalten; die Apostel, die Heiligen, die Päpste treten einzeln in die von der Tradition oder von der Kirche ihnen geschaffenen Positionen. Die Wunderdarstellungen mit verborgenem Inhalte wurden für die Zeit wie für die Kirche ein fast überwundener Standpunkt. Allerdings begegnen wir ihnen auch noch auf kirchlichen Gemälden, hier aber fast immer in rein historischer Bedeutung, wie z. B. in den Darstellungen aus der Geschichte des Volkes Israel und des Lebens und Sterbens Christi in

---

1) No. 25. — In der Sarkophagskulptur hat sich die Figur des Guten Hirten länger behauptet, in Italien sowohl wie in Gallien.

den Mosaiken von S. Maria Maggiore zu Rom [1]) und in S. Apollinare Nuovo zu Ravenna. [2]) Diese Scenen aus dem Alten und Neuen Testament folgen sich in streng chronologischer Ordnung, sie sind wie mit der Bibel in der Hand gemalt und auch heut zum Theil nicht anders zu entziffern. Die Bibelübersetzung des Hieronymus ist gewiß auf diese historischen Bilder nicht ohne Einwirkung geblieben, wie auch die Darstellungen der Symbole der Evangelisten, des mystischen Lammes zwischen den sieben Leuchtern, der vierundzwanzig Aeltesten der Apokalypse deutlich darauf hinweisen.

Ein wesentlicher Zug der geschichtlichen Tendenz der altchristlichen Malerei dieser Epoche liegt auch ohne Zweifel in der Betonung des Porträts und in dem Suchen nach Typen für die heiligen Personen. Als Einzelbildnisse sowohl wie in Compositionen wurden Fürsten und Kaiser, Bischöfe und Päpste in den Kirchen verewigt. Hierin offenbart sich sogar häufig ein engerer, ein lokal-geschichtlicher Sinn. Die nationalen Heiligen beschränkten sich auf Länder, Provinzen, Städte. In Rom finden sich z. B. bis zum fünften Jahrhundert nur römische Bischöfe, keiner der nachher so beliebten griechischen Heiligen vor dieser Zeit; ebenso verhält es sich in Ravenna, Mailand, Capua. Von besonderer Wichtigkeit wurde für die Folge das Bild des Papstes Felix IV. (526—530) in der Kirche S. Cosma e Damiano zu Rom. [3]) Es wurde gewissermaßen typisch. Es zeigt den Papst, wie er in seinen Armen das Gebäude der Kirche

---

1) No. 23.
2) No. 41.
3) No. 34.

trägt. Diese Vorliebe für das Porträt erregte wie von selbst die Frage nach dem Aussehen der heiligen Personen in der Litteratur. Der Streit über die Schönheit und Häßlichkeit des Herrn belebte die Tradition, und gewiß dürfen wir in dem Schwanken des Typus für Christum einen Nachklang dieser Meinungen erblicken. Neben dem jugendlichen Idealkopf zeigt sich der ernste, bärtige, eigenthümliche Männertypus in den Katabomben sowohl wie in den Basiliken. Noch im sechsten Jahrhundert erscheinen beide nebeneinander in den Masaiken Ravennas. Erst von da an gewinnt der letztere die Oberhand. Bestimmter hatten sich schon im vierten und fünften Jahrhundert die Typen der Apostel Petrus und Paulus entwickelt.

Die Veränderung des Inhaltes der Malerei bedingte an sich nicht einen Wechsel des Stils. In den Fresken der Katakomben und in den Mosaiken der Basiliken des vierten und fünften Jahrhunderts in Rom, Ravenna, Neapel, Mailand u. s. w. erkennen wir noch den spätrömischen Stil. In der Mosaikmalerei tritt uns sogar ein entschiedener Fortschritt entgegen. Dieser Aufschwung hatte ohne Zweifel seinen Grund in der äußeren Begünstigung dieses Kunstzweiges. Der Kaiser Konstantin war ein besonderer Freund der musivischen Malerei und gewährte ihren Vertretern manche Privilegien, ein Edikt der Kaiser Valentinianus, Valens und Gratianus[1]) befreite dieselben sogar von den bürgerlichen Abgaben. Es nimmt darum nicht Wunder, wenn wir den schon tiefgesunkenen Stil der spätrömischen Renaissance noch einmal frische Blüthen treiben sehen. In den

1) Cod. Theodos., lib. XIII, tit. IV, leg. 4.

ältesten christlichen Mosaiken erscheint die Zeichnung wieder fest und kühn, die Farben sind reich und glänzend, in harmonischer Tönung; die Ausführung bedingt von selbst Genauigkeit und Sorgfalt. Die Majestät des Ortes überträgt sich auch auf die Compositionen und Figuren, aus ihrer Größe und Würde spricht der neue Geist der Malerei. In den Personifikationen der Kirche S. Sabina zu Rom, in den Apostelfiguren der Taufkirche der Orthodoxen zu Ravenna wird man immer die Reinheit der Zeichnung, die Kraft des Ausdrucks, in dem Guten Hirten und dem hl. Laurentius der Grabkirche der Galla Placidia zu Ravenna die Großartigkeit und Milde des Stils bewundern. Allmählich aber verliert sich diese Feinheit und die Erinnerung an die Antike mehr und mehr und macht einer eigenthümlichen Strenge und steifen Erhabenheit Platz. Das Figürliche ist zuerst ebenso wie die Gewandung nach antikem Muster gebildet. Aber schon in manchen Werken des fünften Jahrhunderts ist dieses Gefühl dafür entschwunden, die Figuren verlieren ihr richtiges Verhältniß, sie werden langgezogen, die Extremitäten unharmonisch, die Bewegungen erstarren, die Gewandung wird Schablone, die äußere Verzierung übertrieben und geschmacklos. Die spätrömisch-altchristliche Malerei steht eben, wie schon gesagt, in ihrem Anfange auf der Höhe, sie behauptet sich in Italien während dreier Jahrhunderte mit schwankenden Leistungen, sie weicht dann allmählich der von Constantinopel ausgehenden neugriechischen Kunstrichtung, bis sie dieser im siebenten Jahrhundert das ganze Feld einräumt.

Mit der Verlegung der politischen Centralgewalt nach dem Orient nämlich, mit dem Emporblühen Constantinopels als neuer

Kaiserresidenz erhielt die griechische Kunst, die in dem politisch gesunkenen Osten nur ein kümmerliches Dasein fristete, einen neuen Anstoß. Die in der jungen Hauptstadt am Bosporus sich gewaltig entwickelnde Kunstthätigkeit gab den Traditionen der alten griechischen Malerei, die noch nicht ganz vergessen waren, neue Belebung. So entwickelte sich in Byzanz unter der Begünstigung der Kaiser in der Malerei die neugriechische Schule, die rasch emporblühte, dann ihren Einfluß auf das Abendland übertrug, um endlich der spätrömischen Schule den Rang abzulaufen. Ein frischer, kräftiger Zug macht sich in ihren Gebilden bemerkbar, die Handlung ihrer Compositionen zeichnet sich durch Lebhaftigkeit, das Colorit durch Wärme und Glanz aus, während sie dabei die Feinheit der Zeichnung, die genaue Ausführung der Details und manche klassischen Reminiscenzen bewahrt. Von Constantinopel aus verbreiteten griechische Künstler den neuen Stil. Schon in den Werken des fünften Jahrhunderts läßt sich in Italien, namentlich in Rom und Ravenna, dieser Einfluß feststellen. Unter der Regierung Justinians stand der sogen. „byzantinische“ Stil auch dort auf seiner Höhe. In Ravenna, der durch besondere politische Umstände emporgekommenen Provinzialstadt am Gestade des adriatischen Meeres, haben sich kostbare Denkmäler dieser Zeit erhalten. Dieser siegreichen Concurrenz der neugriechischen Schule und den kriegerischen Zeitläufen in Italien während des sechsten und siebenten Jahrhunderts zu widerstehen, hatte die „lateinische“ Kunst nicht mehr Kraft genug. Ihr Untergang war besiegelt, als nun gar die bilderfeindliche Strömung des Ostens, das Verbot der religiösen Malerei seitens des Kaisers Leo des Isau-

riers (730) viele griechische Maler nach Italien führte. In allen Mosaiken dieser Zeit finden wir den byzantinischen Stil wieder, meistens langgestreckte Gestalten mit schwachem Ausdruck, aber zierlicher Zeichnung und sorgfältiger Ausführung. Unfruchtbar jedoch an neuen Gedanken und Formen, wiederholt die byzantinische Malerei ihre Bilder seit dem Beginn des achten Jahrhunderts immer wieder, ihre Kunst verknöchert allmählich und wird dann getreulich von den Mönchen des Athos in's Mittelalter hinübergerettet. Mit dem neunten Jahrhundert hört überhaupt jede Kunstthätigkeit in der altchristlichen Malerei auf.

So nahm die zweite Epoche der altchristlichen Malerei ihren Verlauf, indem sie im Besitze des Erbes der Katakombenmalerei ihre Formen gebrauchte und erweiterte, um an den Wänden der Basiliken ihren Geist mit steinernen Linien zu zeichnen. Reich an Werken, aber arm an Gedanken, wurde die Mosaikmalerei ein künstlerischer Ausdruck der triumphirenden Kirche. Dem flüchtigen Geist der Zeit drückte sie in den Monumenten ihren Stempel auf, in Zügen so schön, wie sie eben noch die späte Nachblüthe der antiken Kunst im Westen und Osten schaffen konnte. Nicht volksthümlich, sondern theologisch war ihr Inhalt, religiös und pädagogisch ihre Absicht. Während fünf Jahrhunderte füllte sie mit ihrem Glanz, ihren Farben, ihren Figuren die christlichen Gotteshäuser, bis sie dem Strome der Zeit, dem allgemeinen Kunstuntergange folgte.

Treten wir aus dem Dunkel der Katakomben heraus in die mosaikgeschmückten, lichten Basiliken, dann wird uns der Fortschritt klar, den die altchristliche Malerei auf diesem Wege gemacht hat. Dort die bescheidene Freskomalerei mit ihren

flüchtigen Konturen, dürftigem Farbenwechsel, einfachen Compositionen und Figuren; hier Wände und Gewölbe mit den prächtigsten Mosaiken, mit den glänzendsten Farben, mit den ceremoniösen Kompositionen und Figuren bedeckt. Welch ein wunderbarer Abstand! Welch ein gewaltiger Unterschied im Material, in der Arbeit, in der Wirkung! Was die Kunst an Innerlichkeit dabei verloren, das hat sie, an Aeußerlichkeit gewonnen, was sie an Tiefe und Symbolik eingebüßt, das hat sie an Deutlichkeit und Geschichtlichkeit zugenommen. Können wir die erste Epoche der altchristlichen Malerei als die volksthümliche bezeichnen, so möchten wir die zweite die kirchliche nennen. Beide stehen mit ihren Schöpfungen als die unschätzbaren Zeugen christlichen Lebens und christlicher Schöpfungskraft in der Kunst da und werden immer ein überaus wichtiges Glied in der Kette der Entwicklung der menschlichen Gesellschaft sein und bleiben.

Druck von W. Hartmann in Leipzig-Reudnitz.


Princeton University Library
32101 067699700

